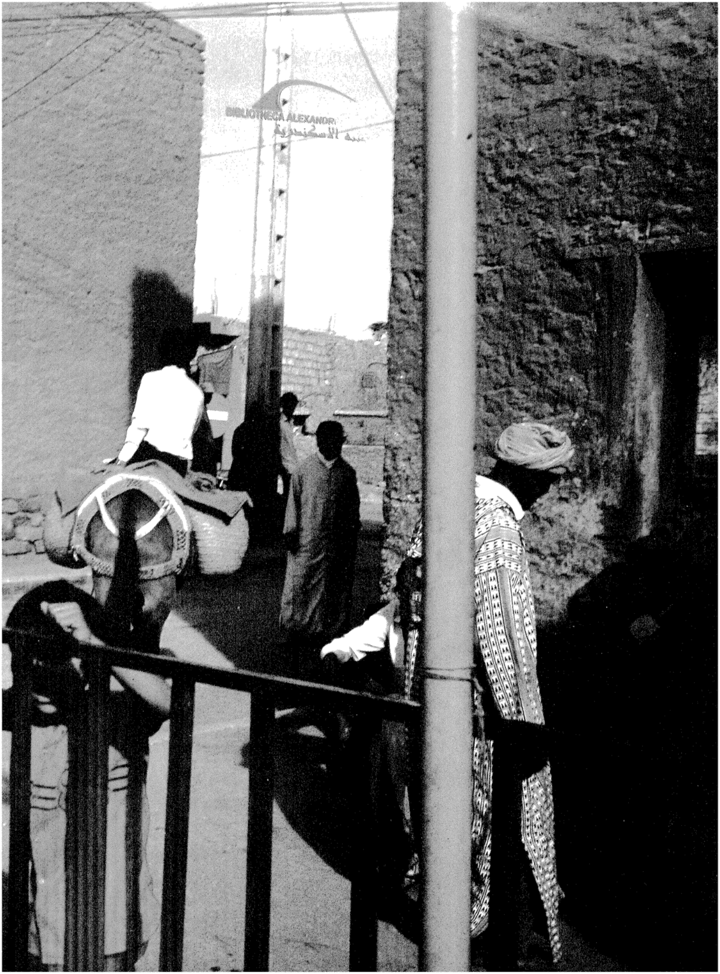

INTER NATIONES
فكر وفن
55



الموضوع الرئيسي في هذا العدد هو العلم والفنّ ، وعلاقة أحدهما بالآخر ، وهل تجمعهما وحدةٌ أم يفصلها تناقض . وقد أتينا بعدّة مقالات معالجة لهذا الموضوع من أكثر من جانب . لكنّ هذه المعالجة ليست مستفيضة ، بل لا يمكن لها أن تكون كذلك في إطار كهذا . ونحن مدركون أنّ آراء أصحاب هذه المقالات قد يقبل منها بعض القرّاء ما يقبل ، ويرفض منها بعضٌ ما يرفض . وما نريد من هذا إلاّ عرض الأفكار ، وفتح الحوار .

مقالنا الأوّل لفولفغانغ فيلش الذي يجول بنا في تاريخ العلاقة بين العلم والفنّ في البلاد الغربية ، ويروي لنا كيف أنهما لم يكونا متضادّين في بداية الأمر . كان ذلك في العصور القديمة ، ثمّ تغيّرت هذه العلاقة على مرّ العهود بتغيّر مفاهيم الناس للعلوم والمهارات ، ومفاهيمهم لثوابت المعرفة ومتغيّراتها .

وأتينا بنصّ مقابلةٍ أجريت مع فيكتور فايسكبف الذي هو أحد كبار الفيزيائيين في هذا العصر . ففي هذه المقابلة ، يعرض فايسكبف لموضوعنا من وجهة نظر العالِم ، ويُطلعنا على بعض المسائل الهامّة المتّصلة بالعلوم الحديثة . منها مسؤولية العالِم عن أعماله ونتائجها . ومنها ابتعاد بعض فروع العلوم العصرية عن المجالات العملية التي تهمّ الناس مباشرة . ومنها طابع العلوم الدولي ، والتخصّص الذي يؤدّي إلى ضيق الأفق في حالات كثيرة . وأعجبنا كثيرا ما قاله فايسكبف في هذه المقابلة من أنّ «العلوم ما هي إلاّ سبيل إلى استيعاب التجارب البشرية . ويوجد ، إلى جانب ذلك ، سبل كثيرة أخرى ، كالفنون ، والموسيقى ، والأدب ، والدين ، تبدو في ظاهرها مناقضة للعلوم ، لكنّ هذه وتلك ، في واقع الأمر ، لا ينفي بعضها بعضا ، وإنّما هي جميعا جوانب مختلفة لشيء واحد» .

وبعد أن أعطينا الكلمة للعالِم فايسكبف ، أعطيناها للفنّان بويس الذي يُعَدّ من أبعد الفنّانين الألمان شهرة . وقد اشتغل كثيرا بالعلم والفنّ في حياته ، فجمعنا في مقالنا الذي خصّصناه له بعضا من أقواله التي تصوّر آراءه في هذا الموضوع على أحسن وجه . والجدير بالذكر أنّ بويس قد درس العلوم دراسة واسعة في بداية أمره ، وانتهى ، كما انتهى فايسكبف ، إلى الاستنتاج نفسه الذي استنتجه غوته إذ قال : «يظهر لك كأنّ العلم والفنّ يتنافران ، لكنّك لم تشعر إلاّ وقد ألتقيا» .

والتقاء العلم بالفنّ هو من الجوانب التي يتناولها المقال المخصّص للرسّام ألبريشت دورر ، ذلك الفنّان الذي فكّر كثيرا في أساسيّات علم الجمال واجتهد في أن يجد لها صيغا علميّة .

هذا ، وبعد أن كتبنا في عددنا الواحد والخمسين عن دور الفيديو في فنّ التشكيل العصري ، أحببنا أن نتطرّق في مقال قصير من عددنا هذا إلى وسيلة عصرية أخرى ، هي الكومبيوتر الذي اتّسع استخدامه الآن في التأليف الموسيقي ، مع أنّ آراء أصحاب الخبرة في هذا المجال شديدة الاختلاف .

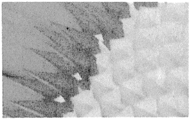
وفي هذا العدد أيضا مقال بعنوان : «هل يتمرّد الروبوت» للأستاذ أوتّو أونّن الذي يدرّس الميكانيكا الدقيقة في جامعة كارلسروهه . في هذا المقال يتساءل أوتّو أونّن هل الإنسان ما زال مسيطرا على العلوم والتكنولوجيا ، أم هل هذه العلوم والتكنولوجيا قد فلتت الآن منه ، وأصبحت تهدّد كيانه . وينتهي الأستاذ إلى أنّنا سنظلّ ماسكين بزمام الأمر إذا نحن عملنا بطريقة التقويم المعتمدة على النظرة المزدوجة الاتّجاه . والمقصود هنا هو أن يكون التقدّم العلمي والتكنولوجي ملائما للاعتبارات البيئية ، وذلك لا حبّا للبيئة ، وإنّما سعيا إلى بقاء الأجيال ، ومن جهة المصلحة البحتة . كما يرى صاحب هذا المقال أنّ الإنسان «لا يضرّه أن يخطو أحيانا إلى الوراء ، وأن يوجّه اهتمامه إلى ما هو مفيد ومرغوب فيه ، لا إلى ما هو ممكنُ التحقيق تكنولوجيا» .

ويتناول مقال «عمليّة المعاينة» صلب الموضوع . فالنقاش في العلم والفنّ يدور في واقع الأمر حول مسألة الذاتية والموضوعية . وبصورة عامة ، يرى الناس حاليا أنّ الفنّ يمثّل جوانب ذاتية ، بينما تمثّل العلوم جوانب موضوعية . ولكن ، ما العلوم إلاّ من أعمال الناس ، ومن نتاج إدراكهم للأشياء . وما دام هذا الإدراك البشري متّصل بالحواس وبخبرة أصحابه ، فلا يمكن للموضوعية أن تكون محور نشاطه . وإنّما الإنسان هو محور النشاط العلمي ، ومحور النشاط الفنّي . وواضحٌ أنّ الإنسان لا يمكن له أن يرى ، ولا أن يحسّ ، إلاّ في الحدود التي تحدّدها خبرته ، وتسطّرها تصوّراته .

صورة الغلاف الخارجية في الأمام والخلف : «دلائل ليابونوف» ممثّلةً بالألوان المختلفة . تدلّ الأشكال التي في المقدّمة (ملوّنة بالأحمر والأصفر) على النظام ، بينما تدلّ الأشكال التي في الخلفية (ملوّنة بالأزرق) على الفوضى

صورة الغلاف الداخلية في الأمام والخلف : مشهد من م
أزيلال من عام 1987 مأخوذ من كتاب «المغرب» المصوّ
لهاري غرويرت

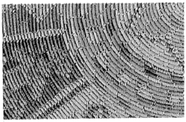
المحتويات







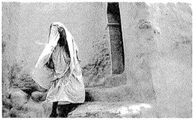




المحتويات







FIKRUN WA FANN, Nr. 55, Jahrgang 29, 1992.

فكر وفنّ، عدد 55، السنة التاسعة والعشرون، 1992.

الإصدار والنشر: INTER NATIONES.

إدارة التحرير: الدكتورة روزماري هول. التحرير: ياسمينة أمقران.

الدكتور محمد الصادق طراد.

الإشراف على الترجمة والصفّ: الدكتور محمد الصادق طراد.

الترجمة: عمر الغول.

الصف: Inlo-Satz Stuttgart GmbH.

التصميم: Graphicteam Köln.

الطباعة: Bonner Universitäts Buchdruckerei, Bonn.

عنوان هيئة التحرير:

Dr. Rosemarie M. Höll

Hauptstr. 44, D-7311 Schlierbach

BILDNACHWEIS FIKRUN WA FANN NR. 55

U1, U4: Mario Markus, Max-Planck-Inst., Dortmund
U2, U3, Seite 90/91, 92 aus: Harry Gruyaert, "Morocco", Schirmer/Mosel
Seite 4, 5, 6/7 unten, 8, 9 aus: Theodor Schwenk, "Das sensible Chaos"
Seite 6 Hess/Müller/Plesser in: "Natur und Form", A. Deutsch und L. Rensing (Hrg)
Seite 7 Fowler/Hanan/Prusinkiewicz in: "Natur und Form", A. Deutsch und L. Rensing (Hrg)
Seite 10 dpa/Holschneider
Seite 10/11 dpa/Popp
Seite 13 oben: dpa/Zimmer; Mitte: dpa/Witschel; unten: dpa/Zschetzschingck
Seite 15 Foto: Koelbl, Die Welt
Seite 25, 26, 27, 28, 29 Berliner Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Berlin
Seite 30, 31 aus: M. Pawlak Verlag, Albrecht Dürer 14711528, Das gesamte graphische Werk
Seite 32 aus: O. Maier Verlag, Johannes Itten, Kunst der Farbe
Seite 35, 37, 38, 39 aus: H. Schober/I. Rentschler, Das Bild als Schein der Wirklichkeit
Seite 41, 43 Foto: R. Rene Gebhard, Stuttgart
Seite 53 Foto: Isolde Ohlbaum, München
Seite 58, 59, 60: Staatliche Museen Berlin, Museum. f. Islam. Kunst
Seite 62, 63 aus: Syrien, Mosaik eines Kulturraumes, Katalog
Seite 69, 70, 71, 72 aus: Spektrum der Wissenschaft, Siedlungen der Steinzeit
Seite 74/75 aus: G. Hatje Verlag, Dix; Nationalgalerie, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbes., Berlin
Seite 77, 78, 79 aus: E. Ziegler, Führer durch das Museum am Löwentor
Seite 80 Road Movies Production
Seite 84 Schloßverwaltung Schwetzingen
Seite 87, 94 Zeichnungen: Hans Dressel

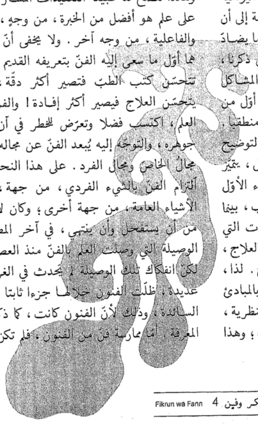
هل العلم والفنّ متضادّان؟

فولفغانغ فيلش

الملفت في تاريخ العلاقة التي ربطت في الغرب الفنّ بالعلم على مرّ الأزمان هو أنّهما لم يكونا متضادّين في العصور القديمة، وذلك لأسبابٍ، أيسرُها أنّه اصطُلح آنذاك على أنّ الفنّ هو لون معيّن من ألوان المعرفة. وكان معنى الفنّ عندهم القدرةَ على إحداث شيء ما بإعمال الفكر إعمالا سليما. وعلى هذا يكون الفنّ مهارة متّصلة بالمعقولات أشدّ الاتّصال. أمّا الفرق بين الفنّ والعلم، ففي أنّ الأوّل لا يعالج الثوابت، وإنّما المتغيّرات، فهو ليس نظريا، وإنّما عمليّ. وللتوضيح، نذكر أنّ الرياضيّات تحمل أخصّ خصائص العلوم، بينما يحمل الطبّ أدقّ صفات الفنون، على حسب ما كان مصطلَحا عليه في أوروبا القديمة. وقد أُخذ أصل كلمة «تكنيك» من اليونانية techne التي بمعنى «فنّ»، ثمّ تغيّر مدلول هذه الكلمة إلى أن فقد كلّ صلة بالفنّ وأوشك الآن أن يصبح رمزا إلى ما يضادّ الفنّ. لكنّ ربط الفنون بالمعارف، على النحو الذي ذكرنا، لم يَخْلُ في العصور القديمة، ولا بعدها، من المشاكل والتعقيدات كما نتبيّن ذلك من كتابات أرسطو، وهو أوّل من وضع مدلولات العلوم والفنون وحدّدها تحديدا منطقيا. وكان أرسطو من عائلةِ أطبّاء، فاتّخذ الطبّ مثالا لتوضيح العلاقة بين العلم والفنّ. فالطبيب الحقيقي، كما قال، يتميّز بشيئين من الذي لا يداوي إلاّ بعامل الخبرة: الشيء الأوّل هو أنّ للطبيب الحقيقي علما عامّا بما يُحدثه التطبيب، بينما يقتصر علم صاحب الخبرة على ما تعرّفه في الحالات التي عالجها. والثاني هو أنّ الطبيب الحقيقي يعلم بنجاح العلاج، إذا حصل، ويعلم، فوق هذا، بسبب ذلك النجاح. لذا، فللطبيب الحقيقي فضل على ذي الخبرة أساسُه العلم بالمبادئ العامّة والأساسية. أمّا الجانب الضعيف في هذه النظرية، فهو أنّ فضل ذاك على هذا لا يقدّم الشفاء ولا يؤخّره؛ وهذا اعتراضٌ قديم من أنصار مدرسة «الطبّ التطبيقي» على أنصار مدرسة «الطبّ الفلسفي». وعالج أرسطو هذه المسألة بموضوعيّته المعروفة، فأظهر فضل الطبيب العالم في علمه، وأظهر فضل صاحب الخبرة في خبرته، ثمّ فضّل الثاني على الأوّل، وذكر لذلك سببا مبدئيا: ما دامت عمليّات العلاج، مهما كان نوعها، لا تُجرى على المرضى إلاّ بصورة فردية، واحدا واحدا، فإنّ معرفة المريض الواحد وتتبّع مرضه، كما يفعل ذو الخبرة، هما العامل الأساسي في نجاح العلاج. أمّا المعرفة العامّة التي لا تُطبّق على الحالة الخاصّة – وهذا لا يكون إلاّ بالخبرة – فهي عديمة الفائدة.

وهكذا تتّضح لنا طبيعة التعقيدات المشار إليها: فالفنّ القائم على علم هو أفضل من الخبرة، من وجهٍ، ودونها في الجدوى والفاعلية، من وجه آخر. ولا يخفى أنّ الجدوى والفاعلية هما أوّل ما سعى إليه الفنّ بتعريفه القديم. فليس العبرة بأن تتحسّن كتب الطبّ فتصير أكثر دقّة، وإنّما العبرة بأن يتحسّن العلاج فيصير أكثر إفادة! والفنُّ، كلّما توجّه إلى العلم، اكتسب فضلا وتعرّض للخطر في آن. فالعلم عامٌّ في جوهره، والتوجّه إليه يُبعد الفنّ عن مجاله الأصلي الذي هو مجالُ الخاصّ ومجال الفرد. على هذا النحو نشأ خلاف بين التزام الفنّ بالشيء الفردي، من جهة، ونزعة الفنّ إلى الأشياء العامة، من جهة أخرى؛ وكان لا بدّ لهذا الخلاف من أن يستفحل وأن ينتهي، في آخر المطاف، إلى انفكاك الوصيلة التي وصلت العلم بالفنّ منذ العصور القديمة.

لكنّ انفكاك تلك الوصيلة لم يحدث في الغرب إلاّ بعد قرون عديدة، ظلّت الفنون خلالها جزءا ثابتا من المناهج التربويّة السائدة، وذلك لأنّ الفنون كانت، كما ذكرنا، معتمدة على المعرفة. أمّا ممارسة فنّ من الفنون، فلم تكن لازمة إلاّ بالقدر



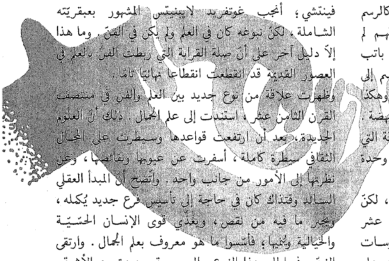
شكل العظم الرقيق الذي في أنف الظبي

اللازم لتوسيع المعرفة وترسيخها . وعلى سبيل المثال ، فقد كان تعليم الموسيقى منذ عهد أرسطو تعليما نظريًا في أساسه . أمّا عزف المعازف ، فلم يتعلّمه طالب الموسيقى إلاّ قليلا ، وإلاّ ليحصل على القدر الأدنى من المهارة الذي يمكّنه من الحكم على عزف غيره .

وقد صنّفوا الفنون في العصور القديمة والوسطى صنفين : فنون حرّة ، وهي سبعةٌ ، وفنون يدويّة . وكان تصنيفهم هذا مسنودا إلى التناقض بين عمل الفكر وعمل اليد ، وإلى تقديمهم الأوّل ، أي العلم ، على الثاني ، أي الصنعة اليدويّة . وظلّ القوم على هذا التصنيف في عهد النهضة ، متّخذينه قاعدتهم الثابتة ؛ فإذا رقّوا فنّا من الفنون اليدويّة كالرسم والنحت وفنّ العمارة إلى صنف الفنون الحرّة ، فإنّهم لم يفعلوا ذلك حيودا عن القاعدة ، وإنّما فعلوه لأنّ أسبابا باتب تصل ذلك الفنّ بالعلم والمعرفة . من هذا ارتقاءُ الرسم إلى مرتبة العلوم الرائدة بعد أن ظهرت فيه المنظورية . وهكذا بقيت العلاقة القديمة بين الفنّ والعلم قائمة إلى عهد النهضة . ولعلّ ليوناردو دا فينتشي هو خير من يمثّل تلك العلاقة التي دامت قرابة ألفَي عام ؛ فقد كان الفنّ والعلم عنده وحدة واحدة .

لم تتغيّر ، إذاً ، علاقة الفنّ بالعلم إلاّ في عهد متأخّر ، لكنّ تغيّرها كان جذريا . حصل ذلك في القرن السابع عشر بظهور العلوم الحديثة التي نبذت كلّ صلة بالمحسوسات واعتمدت على العقل اعتمادا مطلقا ، فقضت بذلك على جميع وجوه التفاعل بينها وبين الفنّ الذي ظلّ على التزامه بالمحسوسات . واتّخذت العلوم الجديدة تركيبَ الأفكار بديلا من التجربة . وأنْظُرْ كيف رمز ديكارت إلى العلوم الجديدة : رمز إليها بأعمى يتحسّس ما حوله بعصاه . فليس يضرّ الأعمى ألاّ يرى الألوان ، بل إنّ عدم رؤيته إيّاها يرفعه إلى التعامل مع عالَمِ الأشكال والهندسة الخالصة القابل للوصف الدقيق الشامل . وعلى هذا النحو انقطعت جميع الأسباب بين العلم والخبرة ، ولم يعد بين الفن وتلك العلوم الدقيقة مجال للالتقاء . ولهذا السبب بالذات ، انفردت الفنون بشؤون الحياة العملية ، واحتوتها ، وحافظت عليها . أمّا الرأي الزاعم أنّ عصر الباروك كان آخر عصور الوحدة الشاملة بين العلم والفنّ ، فرأيٌ أبعد ما يكون عن الصواب ؛ والواقع أنّ الباروك لم يكتسب ملامحه إلاّ من الفصل الجذري الذي حصل بين مجالات العلم ، من جهة ، ومجالات الحياة العملية ، من جهة أخرى . لقد كان الباروك مشروعا ضخما لإنقاذ كلّ ما نبذته العلوم الجديدة من تراث وخبرة ومحسوسات وفنون . وفكرُ الباروك ، في صميمه ، معارض أشدّ المعارضة لحركة الإصلاح البروتستنتية ، لا فيما يتعلّق بالدين وحده ، وإنّما أيضا فيما يتعلّق بالثورة التي أحدثها العلم الجديد في المجال الثقافي . وارجع ، إن شئت ، إلى ما بيّنه هيغل من اجتماع حركتَي الإصلاح الدينية والعلمية في مبدإ الذاتية . وكان من نتائج هذه المعارضة أن أصبح الفنّ يشكّل حركةً معاكسة لحركة التنوير التي نشأت عن العلوم الدقيقة ، واتّصلت بها . ما كان لذلك العصر أن يُنجب شخصيّة مثل ليوناردو دا فينتشي ؛ أنجب غوتفريد لايبنيتس المشهور بعبقريّته الشاملة ، لكنّ نبوغه كان في العلم ولم يكن في الفنّ . وما هذا إلاّ دليل آخر على أنّ صلة القرابة التي ربطت الفنّ بالعلم في العصور القديمة قد انقطعت انقطاعا نهائيًا تامًا .

وظهرت علاقة من نوع جديد بين العلم والفن في منتصف القرن الثامن عشر ، استندت إلى علم الجمال . ذلك أنّ العلوم الجديدة ، بعد أن ارتفعت قواعدها وسيطرت على المجال الثقافي سيطرة كاملة ، أسفرت عن عيوبها ونقائصها ، وعن نظرتها إلى الأمور من جانب واحد . واتّضح أنّ المبدأ العقلي السائد وقتذاك كان في حاجة إلى تأسيس فرع جديد يُكمله ، ويجبر ما فيه من نقص ، ويغذّي قوى الإنسان الحسّيّة والخيالية ويُنميها ؛ فأسّسوا ما هو معروف بعلم الجمال . وارتقى الفنّ ، في إطار هذا الفرع ، إلى درجة جديدة من الأهمية ، وصار يُعَدّ دواءً للعقل ووسيلةً للتربية الإنسانية الشاملة ؛ بل إنّه صار ملاذا للفكر بعدما ظهر عجز المبدإ العقلي ، واندلعت أزمة العلوم الجديدة ، تلك العلوم التي قذفت الفنّ من قبلُ ووضعت منه . على هذا الأساس ، تكوّنت صلة جديدة بين العلم والفنّ مختلفة كلّ الاختلاف عن الصلة التي كانت في العصور القديمة بينهما صلةَ تقارب وتداخل . أمّا الصلة الجديدة ، فقامت على الاختلاف والتكملة ، كما يكمّل الصنفُ غيرَه ، أو كما يكمّل الضدّ ضدَّه . وما هذه التصوّرات الجديدة لعلاقة العلم بالفنّ إلاّ من تركة المعارضة الباروكية التي رأت أنّ العلم والفنّ شيئان مختلفان في الأساس ، وأنّ الإنسان ، لكي تكتمل إنسانيّته ، في حاجة إلى الفنّ ، يكون لديه قوّةً موازنة للعلم . ثمّ صار يُطلب من الفنّ أكثر من ذلك : أرادوا أن يكون منافسا للعلم وسابقا له . . . وكلّ هذا يُظهر بوضوح أنّ علاقة التكملة والتعويض التي نشأت بين



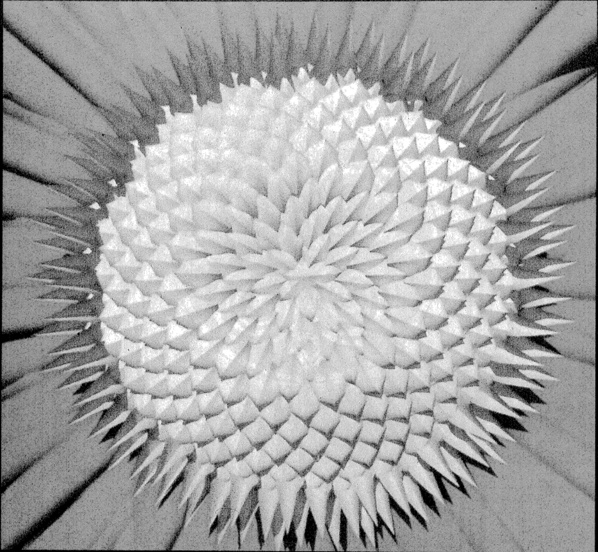
صغير الطحلب
(حسب غوبل)



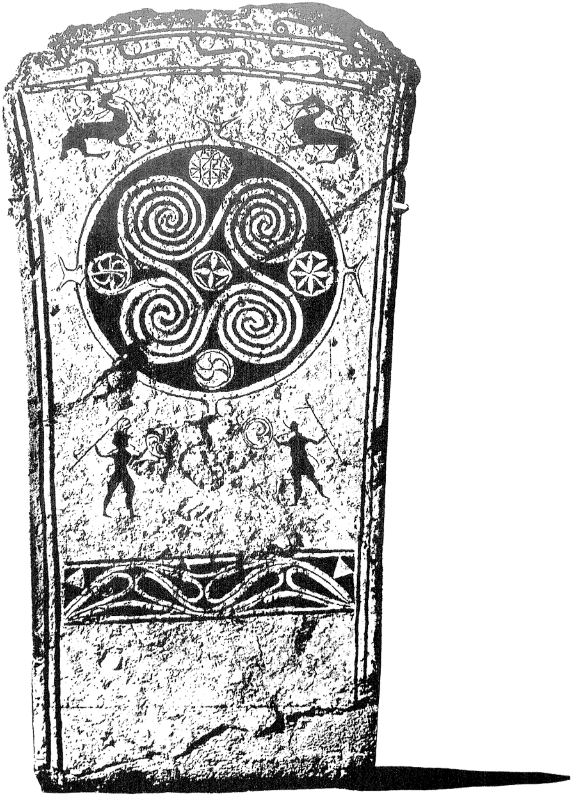
أشكال حلزونية كما تكون في تفاعل
«بلوزوف - سابوتنسكي»



أشكال متدفقة : انحصار جيوب
الهواء البارد (حسب روسي)



رسمٌ بالـكومبيوتر لشكل زهرة الربيع



أشكال موجية وحلزونية على
«حجر غوتلاند» (السويد)

العلم والفنّ في العصور الحديثة لم تستند إلاّ إلى كونهما، في نظرة ذلك العصر، مجالين متعارضين. وفي نهاية المطاف، استقرت الآراء وتتذاك على أنّ للفنّ، في الأساس، وظيفةً يمكننا وصفها بأنّها وظيفة تعويضية، لا يجوز للفنّ أن يخرج عنها؛ فإن خرج، فبفعل تيّارات وقتيّة تحدث بين الفينة والفينة.

وكانت تلك التيّارات المجاوزة للحدود المرسومة تعبّر عن أغراض فنيّة مستقلّة بذاتها، لا علاقة لها بالحياة العملية. أمّا أصحاب علم الجمال، فظلّوا على رأيهم القائل بإثبات الفنّ في وظيفته التعويضية؛ وقد كانت لهم الغلبة في آخر الأمر. وبينما كانت الآراء تتصادم، كان الفنّ يضعف ويهون حتّى أوشك أن يفقد كلّ أهميّة. ولعلّنا نفهم ما حدث فهما أفضل إذا تفكّرنا في أنّ العصور الحديثة تتميّز بتنوّع تيّاراتها، وأنّ الاختيارات التي ذكرنا إنّما هي ردود فعل ناتجة عن الوظائف التي اتّخذها الفنّ، أو حُدّدت له في خلال أزمنة تلك التيّارات المتنوّعة. فقد كان الفنّ من قبلُ، أي في العصور



أشكال موجية على باب مصنوع من الخوص (ماي ريفر)

القديمة، مغلّفا بالمفاهيم الدينية والاجتماعية، راسخا فيها؛ أمّا في العصور الحديثة، فقد صار مستقلا بذاته، لا يسير إلاّ على المقاييس التي أوجدها لنفسه بنفسه. ويترتّب على هذا أنّ الفنّ يكسب مزيدا من الصفات المميّزة الخاصّة، ومن الحريّة، وقوّة الانطلاق، من جهة، ويفقد قسطا من الأهميّة الاجتماعية، وسهولة الفهم، وقوّة التأثير في الحياة العملية، من جهة أخرى. لهذا كلّه ظهرت في الفنّ المعاصر حركات انقادت أساسا إلى إحدى النزعتين المتعارضتين: نزعة إلى التميّز والذاتية، يمثّلها تيّار «الفنّ للفنّ»، ونزعة إلى اندماج الفنّ في الحياة العملية، يمثّلها تيّار «الفنّ الشامل».

بيد أنّ كلتا النزعتين أهملت أمرا خطيرا، هو أوّليّة العلم. فمع أنّ المعرفة العقلانية أصبحت مجالا مستقلا، إلاّ أنّها لم تزل غالبة على المجالات الأخرى ومؤثّرة فيها. فلا بدّ، إذاً، من أن يحدّد كلٌّ من هذه المجالات علاقته بالمعرفة العقلانية لكي يتحدّد مكانُه على نحو فعلي، وليس وهميّا. ويمكن للفنّ أنّ يتّبع في هذا إحدى هاتين الطريقتين الأساسيّتين: الطريقة التي رسمها علم الجمال في العصور الحديثة، وهي طريقة التكملة والتعويض. والطريقة التي كانت في العصور القديمة قائمة على التقارب، وهي لم تختفِ إلاّ لتظهر من جديد في فترات متقطّعة. فأمّا الطريقة الأولى، فيمثّلها في القرن العشرين تيّارات فنيّة واسعة الشهرة مثل الفوفيّة والتعبيريّة، ويمثّلها أدباء أمثال إيريش كيستنر (1) وغوتفريد بين (2) اللذين يؤكّدان لنا أنّ على الفنّ أن يعرض حقيقة مضادّة لما هو قائم وموجود، سواء من طريق الانحياز إلى جانب كلّ ما هو مضطهَد ومهان، أو من طريق الإفراط الجمالي في التراكيب الفكرية. أمّا الفيلسوف تيودور أدورنو، فيُثني على الفنّ ويرى فيه عامل المصالحة في عالمٍ قد أفسدته جدليّة التنوير.

ونرى، من جهة أخرى، أنّ تيّارات فنّية قويّة ما انفكّت، لدواعٍ شتّى، تسعى إلى تقريب الفنّ من العلم. وسواء أكانت تلك الدواعي من باب مواكبة التقدّم، أم كانت لغرض «التمويه» ومحاكاة «الخصم»، فالنتيجة واحدة، وهي أنّ حركات فنيّة بحثت باستمرار عن خلاصها وبقائها من طريق الاتّصال بالعلم والتلاؤم معه. من هذه الحركات الحركةُ «المستقبليّة» التي تبنّت منهج الحضارة التكنولوجية بدون تحفّظ والتي كانت مدرسة «باوهاوس» من أبرز نتائجها. ومنها حركة «الثقافة البصرية» التي نشأت عن أعمال غروبيوس (3)، وهي مستندة إلى العقلانية العلمية؛ وكان ناوم غابو (4) سعيدا بأنّه أحلّ التراكيب العلمية محلّ المنحوتات. ومن هذا أيضا ما نشهد الآن من ترويج قويّ لفنّ الكومبيوتر. وقد أدّت أوّليّة العلم وغلبته إلى أنّ القرب منه بات اليوم من أفضل الصفات التي يمكن لفنّ من الفنون أن يتّصف بها؛ وهكذا لم يتحرّج بعضُهم من أن يسند الرسم التعبيري التجريدي إلى صور من المجالات العلمية ويقارنه بصور المقاطع المجهرية، وصور المجرّات، وغيرها، مع أنّ هذا الرسم هو في الأصل حركة فنّية أكثر ما تكون معارضة لفرط النظام الذي خلقته الحضارة العقلانية العلمية.

صدر هذا المقال لأوّل مرّة في العدد 85 من مجلّة Kunstforum

(1) Erich Kästner
(2) Gottfried Benn
(3) Walter Gropius
(4) Naum Gabo

«لا أريد التقهقر وإنّما التقدّم»

روزماري هول

ليس من كبار الفنّانين الألمان فنّانٌ حَظِيَ في فترة ما بعد الحرب بما حظي به يوزيف بويس (1) من استحسان وتقدير على نطاق عالمي. إنّه اشتغل طويلا بموضوعَي «الفنّ» و«العلم» بصفته إنسانا وفنّانا ومربّيا، وعالجهما بعمق واستفاضة في أعماله الفنّية، وعرض لهما كثيرا في المقابلات والمناقشات.

عمل بويس طيلة حياته بمبدإ ثابت، لم يحِد عنه أبدا؛ ذلك أنّه كان يرى في الفنّ مظهرا من مظاهر «الآدمية»، ومؤشّرا إلى إمكانات تحقيق مجتمع ذي صفة إنسانيّة في عصرنا هذا.





بويس وهو يتمّ أحد أعماله الفنية، 1984، معرض الفنون Staatsgalerie، شتوتغارت

أمّا الآراء في بويس، فمختلفة، تتراوح بين الإعجاب وعدم الفهم.

وتقوم أعمال بويس على رغبةٍ منه في التعبير والإبلاغ، لم يتردّد من أجلها في استخدام جميع الوسائل التي رآها صالحة من وجهة النظر الفنيّة، والأنثروبولوجية، وحتّى من وجهة النظر الاجتماعية. وكانت أفكار بويس وتطبيقاتها في عمله الفنّي تهدف جميعا إلى إيقاف الناس على علاقات فكريّة جذريّة وغير مألوفة، تخرج عن نطاق الأفكار المتحيّزة والمفاهيم المحدودة.

ورُمي بويس بالدجل والشعوذة، واشتُبه في أمره، ربّما لأنّه تميّز من غيره، أو لأنّه حرص على أن يكون إنسانيّا أبدا.

يقول غوتس أدرياني (2) في كتابه (يوزيف بويس: حياته وأعماله): «إنّ الإنسانيّة التي اختصّ بها بويس واختصّت بها أعماله، وإنّ إرادته تغييرَ واقعٍ غير إنساني تغييرا تدريجيا، لا ثوريا، لَدليلان على موقف يخرج عن نطاق المألوف، تقفه شخصيّة بمفردها. ومن رخيص الحكم أن يُحمَل هذا الموقف على أنّه رامٍ إلى غاية وهمية، غير مسايرة للدنيا، وغير ذات علاقة بما يسمّى بالواقع المعتاد».

لقد اهتمّ بويس بالعلوم الطبيعية، ودرس منها مواضيع متنوّعة، خاصّةً في مجال علم الحيوان. لكنّ دراساته جعلته يشعر بريب متزايد في شأن المفهوم العلمي للأشياء، خاصّة

نظرة يوزيف بويس إلى المفهوم العلمي الحالي



إذا غلب هذا المفهوم على سواه من المفاهيم. ثمّ انتهى الريب ببويس إلى أن اقتنع بأنّ المبدأ التجريبي غيرُ كافٍ لإثبات نظريّة المعرفة في العلوم الطبيعية. وهكذا تحوّل بويس إلى الشكّ في العلوم الطبيعية بعدما كان قويّ الصلة بها.

ويتلخّص هذا الشكّ في السؤال التالي: إلى أيّ مدى يستطيع المفهوم العصري للواقع، هذا المفهوم ذو الصبغة المنطقيّة، أن يستوعب الجانب الجوهري من الكيان الإنساني؟ ويقول بويس إنّ المفهوم العلمي الذي هو الآن سائد قد بات «مجرّدا من كلّ شيء ذي أصل روحي، وذي علاقة بالوعي – أعني خاصّةً أشكال الوعي العليا – ومن كلّ شيء ذي علاقة بالنفس، وذي علاقة بالشعور، بل حتّى من الأشياء التي تتّصل بمبدإ الحياة. جُرِّد المفهوم العلمي من هذا كلّه وأصبح مقتصرا على القوانين التي تسيّر المادّة».

وفي البحث عن أصل هذا المفهوم العلمي المجرّد، ينتهي بويس إلى أنّ كلّ شيء في تطوّر الإنسان تكوّن من تصوّرات فنّية أساسيّة. يقول: «هذا يعني أنّ كلّ ما هو إنسانيّ، وكلّ ما هو علميّ قد صدر من الفنّ». يتّضح هذا، أوّل ما يتّضح، ممّا نعرفه عن الناس الذين عاشوا في عصور ما قبل التاريخ، وفي فجر التاريخ. فالصور التي صوّرها أولائك الناس لم تكن أعمالا فنيّة بمفهوم علم الجمال البورجوازي، وإنّما كانت رموزا سحريّة، وجسورا إلى الاستشراف وعالم الأصنام، وطقوسا دينيّة، كما كانت أيضا محاولات لفهم الطبيعة والبيئة المحيطة.

ومن هذا المنطلق الشامل، يرى بويس أنّ الإبداع كان في أصله قائما على أوّليّة الفنّ، ولم يتغيّر مفهوم الإبداع إلاّ بعد أن ظهرت أفكار أفلاطون وأرسطو، ثمّ انتهى هذا التغيّر – أو التدهور، كما يقول بويس – إلى امتزاج مفهوم الإبداع بالعناصر الماديّة امتزاجا واضحا في عهد النهضة الإيطالية.

يقول بويس: «قد علمتُ عن طريق البحث والتحليل أنّ مفهوم الفنّ ومفهوم العلم في تاريخ الفكر الأوروبي مفهومان متضادّان تماما. فلا بدّ من البحث عن حلّ لهذا التناقض النظري وإيجاد مفاهيم أوسع». ولا يدّعي بويس أنّه توصّل إلى هذا الرأي قبل غيره، فهو يعلم أنّ غوته، مثلا، سبقه إليه. وغوته هو القائل: «يظهر لك كأنّ العلم والفنّ يتنافران، لكنّك لم تشعر إلاّ وقد ٱلتقيا». وغوته طالب أيضا بإيجاد مفهوم أوسع للعلم. «لكنّ غوته – كما يقول بويس – اهتمّ بصلة الفنّ بالعلم أكثر ممّا اهتمّ بصلة الفنّ بالمجتمع». أمّا بويس، فكان همّه الأكبر علاقة الفنّ بالمجتمع.

حاول بويس بطريقته الخاصّة أن يعيد من جديد الوحدة الضائعة بين الطبيعة والفكر، وبين الكون والعقل. وقابل التفكير العقلي العمليّ الغائيَّ بتفكير يحوي عناصر قديمة أسطوريةً وسحرية ودينية. وهذا ما حمل كثيرا من نقّاد بويس على وصف تفكيره بوهم التقهقر.

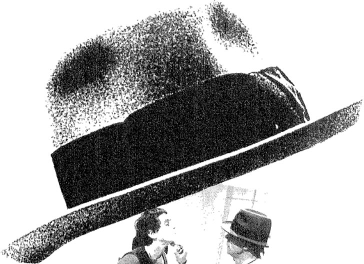
لكنّ بويس لم يقصد إلاّ إلى أن يوضّح أنّ المفاهيم لا تظلّ ثابتة دائما أبدا. يقول: «ليس العلم شيئا ثابتا، لكنّ في العالم قوى تريد أن تثبّت مفهوم العلم وأن تصبّه في الأسمنت. وإنّما يتعيّن في كلّ حالة أن تُبحث ماهية العلم بتدقيق. فعلم قدماء المصريّين كان غير علم الرومان، والعلم العصري هو غير العلم في المستقبل. هذا أمر بيّن الصحّة، وإلاّ اضطُررنا إلى أن

«لا أريد التقهقر وإنّما التقدّم»

نقول : بلغْنا نهاية التاريخ . وهكذا . فعلينا أن نسأل أنفسنا هذا السؤال : «أيكون التفكير العلمي الدقيق هو الصيغة النهائية للمفهوم العلمي . أم ربّما يكون صيغة عبور وانتقال إلى الحقبة الزمنية القادمة» . ويُعاب على بويس . من جملة ما يعاب عليه ، أنّه في محاولته إعادةَ التوازن الضائع بين العقل والغريزة . وبين العقل والشعور . لم يجد من وسيلة سوى إنقاص العقل والتقليل من شأنه . لكنّ بويس لم يُرد هذا .

يقول : «ليس التقهقر أريد ، وإنّما الشيء الوحيد الذي في حسابي هو التقدّم . ولا تهمّني الطريقة التي يتحقّق بها هذا التقدّم . وأحبّ أن أؤكّد من جديد أنّني لم أرد أبدا إلغاء المفهوم الوضعي والمادي للعلم . بل بالعكس ، يمكنني أن أبيّن تقديري الكبير لهذا المفهوم . لكنّي لا أقدّره إلاّ لكونه حالة انتقالية ، ولكونه منحصرا محدودا ، ولمعالجته الأمور من جانب واحد ، ثمّ – بطبيعة الحال – لأنّه حقّق نتائج ممتازة جدًا . وأنا ، إذ أنقد بالصُّوَر المفهوم العلميّ الحتميّ الانحصار ، لا أريد إدارة ظهري للإنجازات العصرية ، وإنّما أريد أن أعبُرها . أريد التوسيع عندما أحاول أن أخلق قاعدة للفهم أكبر . فكيف يُدَّعى أنّي أريد إزالة المفهوم العلمي ، والحال أنّي أريد توسيعه . . . وإنّي في ذات الوقت أنبّه إلى أنّ ظهور طابع الانحصار في المفهوم العلمي كان ضروريًا ومهمًا جدًا ، لأنّه نقل الإنسان إلى مجال فكري ، غذّى فيه روح الاعتماد على النفس إلى درجة أنّ الإنسان دخل في عملية تحرّر من العلاقات والارتباطات القديمة ، كالارتباطات الخرافية والروحية ، والعلاقات العشائرية والقبلية . . وعلى الإنسان الآن ، بعد أن تحرّر من تلك العلاقات والارتباطات ، أو كاد ، أن يعود إليها وينقلها إلى مستوى أرفع . فهذه حقيقة واضحة ، لا جدال فيها» .

ولْنَقُلْها مرّةً أخرى : بويس أراد المحافظة على المفهوم العلمي وتوسيعه ، لأنّ ، كما يقول ، «لا وجود لطريق أخرى سوى الطريق التي تبدأ من هذا المفهوم ، فيتعيّن علينا أن نتبيّنه في منهجه المحدود الخاصّ ، أي أن نتعرّف هذا المفهوم ، ونتعرّف ما أحدث في الوعي البشري ، وهل هو صالح لأن يكون قاعدةً لربط حضارتنا هذه بحضارة المستقبل . إنّي معارض لكون مفهومٍ مادي للعلم يسيطر سيطرة مطلقة . . . أعترف به من حيث هو منحصر ومحدود ، لذا لا أقول بإلغائه ، وإنّما أقول بتوسيعه ، وبتوسيعه عن طريق الفنّ» . ●





بويس في ثاني عرض له بمركز بومبيدو . نراه يقوم بدور الحلاّق . 1984



بويس يلقي كلمة في مؤتمر حزب الخضر ، 1980



بمناسبة انعقاد معرض documenta السابع عام 1982 ، غرس بويس أول شجرة في إطار مشروعه لغرس سبعة آلاف شجرة في مدينة كاسل

(1) Joseph Beuys
(2) Götz Adriani

«طفيفُ الإحاطة بكلّ شيء
أفضل من شامل الإحاطة بشيء طفيف»

مقابلة مع فكتور فايسكبف

نشرت جريدة «دي فيلد» الألمانية 6-1-1992 في هذه المقابلة التي أجراها أدلبيرت رايف مع فكتور فايسكبف (1) الذي يعدّ من أبرز علماء الفيزياء في هذا العصر . وُلد بمدينة فيينا عام 1908 . وتتلمذ لماكس بورن (2) . وساهم مع روبرت أبنهايمر (3) بمركز لوس ألموس النووي في «مشروع مانهتن» لإنتاج القنبلة الذرية الأولى . وصار فايسكبف من بعدُ من العلماء الذين حذروا من نتائج التسليح النووي . وشغل فايسكبف منصب المدير العام لمركز الأبحاث النووية الأوروبي بمدينة جنيف من 1961 إلى 1965 . وهو يعيش الآن بمدينة كمبردج الأميركية .

سؤال : قد عشتَ عهدا من أمتع عهود الفيزياء . فهل كانت الفيزياء لديك مغامرة؟

جواب : جئتُ . إلى حدٍّ ما . في وقت متأخر . فعندما انتقلت في عام 1928 إلى غوتنغن لمواصلة دراستي رأيتُ لي بعض الشبه بذي القرنين الذي زعموا أنّه سأل والده يوما : ماذا عسى أن أفعل وقد فَتَحْتَ كلّ البلاد؟ لقد تهيّأت الأسباب كلّها لتفسير عالمنا في أواخر العشرينات بفضل ميكانيكا الكمّ التي وضعها وطوّرها نيلس بور (4) . وفيرنر هايزنبيرغ (5) . وإرفين شرودنغر (6) . وماكس بورن . وفولفغانغ باولي (7) . وباول ديراك (8) . وآخرون غيرهم . وباتت ميكانيكا الكمّ أساسا لاستيعاب الظواهر الذرّية . ومكّنتنا من فهم المادّة على نحو جديد . وكان يغمرني شعور بالغبطة قوي وأنا أساهم في تكوين آراء ومعلومات جديدة .

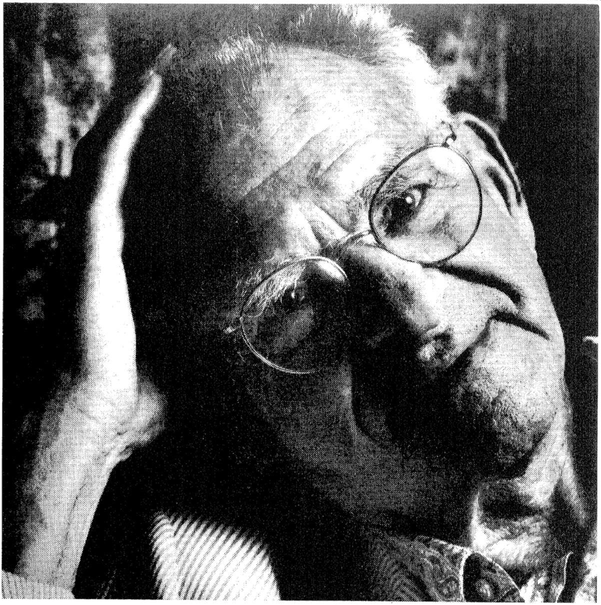
ويصعب عليّ الآن . بعد أن مضت كلّ هذه العقود . أن أصف الروح المعنوية التي سادت ميونيخ . وغوتنغن . وكوبنهاغن . وكمبردج . ومراكز الفيزياء الأخرى في ذلك الوقت . لقد سادها جميعا جوّ دُوَليّ خالص يوحي بالجسارة . جوٌّ تهتزّ له النفس ويجذب أمثالي بقوّة سحرية . وكان للعلماء الأجانب قيمة كبيرة في كوبنهاغن وفي كمبردج . وفي كلّ مكان عملت فيه . بينما لم يكن يُحسب لقومية الفيزيائيين الذين انتقلوا من أوروبا إلى أميركا . بما فيهم الروس . إلاّ حسابا قليلا . كنّا نشعر بأنّنا قد تحرّرنا من القيود القومية . بدّلناها تلك الصلةَ الخاصّة التي تنشأ بين الفيزيائيين عندما يعملون معا .

ملاحظة قصيرة في شأن أميركا : إنّي أرفض دائما الرأي الزاعم أنّ تقدّم العلم في أميركا راجع إلى الأوروبيين الذين هربوا من هتلر إلى الولايات المتّحدة واشتغلوا فيها بالبحث العلمي ؛ وعندي أنّ الازدهار الثقافي الأميركي الذي بدأ في الثلاثينات هو الذي مكّن اللاجئين الأوروبيين من أن يعملوا في شتّى الميادين .

سؤال : هل صارت الفيزياء الآن أقلّ إثارة للاهتمام؟

جواب : المعارف الكبرى تَحْصُل ندرةً . ربّما مرّةً في بحر خمسين عاما أو مائة عام . وقد كان تيّار المعارف جارفا في أعوام العشرينات ؛ لكن علينا أن ندرك أن هذه الفترة تستند إلى اكتشافات قد حدثت عبر مرحلة طويلة سابقة . كذلك استندت نظريّة النسبية لأينشتاين إلى سلسلة طويلة

(1) Victor F. Weisskopf
(2) Max Born
(3) Robert Oppenheimer
(4) Niels Bohr
(5) Werner Heisenberg
(6) Erwin Schrödinger
(7) Wolfgang Pauli
(8) Paul Dirac



من الاكتشافات المحدَدة. وبالمقابل. فإنّ كلّ معرفة تحصل تتبعها فترةُ تقويم طويلة. لذا فإنّي لا أظنّ أنّ الفيزياء تدهورت بعد عقد العشرينات. وإنّما أرى أنّها لم تَعُد في الدرجة الأُولى من الأهميّة.

وقد جذبني إلى الفيزياء في بداية أمري أنّ مشاكل هامّة ذات علاقة مباشرة بحياة الناس كانت وقتئذ بدون حلول.

وما زال اكتشاف الطريقة التي تسير عليها الطبيعة الدافعَ الأساسي لعمل الفيزيائي. لكنّ مجال الفيزياء قد اتّسع. فلم تعد تُعنى بالعمليّات التي تجري على الأرض في ظروف طبيعية. وإنّما صارت مهتمّة بتحليل كثيرٍ من الظواهر والجسيمات والعمليّات غير المتوقّعة التي تحدث عند تنشيط المجالات الأعلى من السلّم الكمّي بواسطة المسارعات العالية

الطاقة. أو التي نشاهدها بالتلسكوبات القوية في مكان ما من الكون. كتلك التي نشاهدها في الكواكب المتفجّرة. أو عند حلول الكوارث الكونية العظمى كما يكون ذلك في الكوازر والمجرّات المتفجّرة. هذا ما أسمّيه «القفزة إلى الكون». فالفيزياء صارت تبحث في ظواهر لم تعد تحدث في الأرض إلاّ نادرا. أو لم تعد تحدث فيها بالمرّة. اللهمّ إلاّ في المختبرات. الفيزياء تبتعد إذاً عن المجال البشري. بينما تعالج البيولوجيا مسائل متعلّقة بنا علاقة مباشرة.

فرط المساواة أفقدنا الذين يُقتدَى بهم

سؤال: هل تتوقّع إذاً أنّ الفيزيائيين سيتحوّلون شيئا فشيئا عن موضوع أبحاثهم الأصلي؟

جواب: نعم. أتوقّع ذلك. فمن جهة. صارت الآلات اللازمة لأبحاث الطبيعة أكثر تعقيدا. ولهذا بعدت المسافة الذهنية بين الشخص المشاهد والشيء المشاهَد. وضاعت الصلة القوية التي كانت بين العالِم والطبيعة. ومن جهة أخرى. فإنّ الفيزياء نفسها تعقّدت تعقيدا مطّردا انتهى بها إلى التخصّص. والوضع الآن هو أنّ الأبحاث والتجارب العصريّة. خاصّة في مجال فيزياء الطاقة العالية وعلم الفلك. لا يقدر عليها إلاّ المجموعات المكوّنة من علماء كثيرين جدّا. يؤدّي كلّ منهم وظيفة محدودة. ويشرف. بطبيعة الحال. علماء قليلون على الأعمال وينظّمون سيرها. لكنّ هذا الإشراف يتطلّب عالما من النمط غير المحبوب كثيرا. فهو شبيه بالدكتاتور. أمّا بقيّة المساهمين في الأبحاث والتجارب. فلا يحيط منهم بتطوّر الفيزياء الشامل إلاّ من كانت له رغبة شديدة في ذلك. أمّا أنا. فقد كنت مستوحشا من التخصّص دائما. واسعَ مجالات الاهتمام. متنوّعَها. كرهت العكوف على شيء واحد وسعيت دوما إلى الإلمام بمعارف جديدة واكتشاف ميادين مجهولة. تمثّلت بالمثل الذي يقول: «طفيفُ الإحاطة بكلّ شيء أفضل من شامل الإحاطة بشيء طفيف». أمّا اليوم. فما أكثر العلماء الذين يعرفون كلّ شيء عن الشيء الطفيف!

سؤال: قد كنتَ طالبت بإنشاء مختبر عالمي. فلماذا تراجعت عن هذا المشروع؟

جواب: تكوّنت عندي هذه الفكرة من عملي بمركز الأبحاث النوويّة بجنيف. ورأيت أنّ مختبرا دوليّا حقّا. تتعاون الدول جميعا على إقامته. يكون رمزا إلى اتّصال البشريّة جمعاء بوصلة العلم. كما أنّ مركز الأبحاث النوويّة بجنيف هو رمزٌ إلى «الولايات المتّحدة الأوروبية». أمّا الحوائل التي اعترضت تنفيذ الفكرة في آخر المطاف. فمرتبطة بمصالح الدول المختلفة ومطامحها القومية. وكذلك بما قد يلزم مشروعا كهذا من أعمال التنظيم والتنسيق المعقّدة ومن جهاز إداري ضخم.

ولعلّ في فشل المشروع خيرا. ولعلّ الأفضلَ هو إقامة مختبرات على الأصعدة الجهوية أو القومية. لكنّه يتعيّن عندئذ أن تشترك الدول في التخطيط لهذه المختبرات تخطيطا محكما لكي لا يُقام المختبر في مكان ومثيله في مكان آخر. وهذا متلف للمال. ويجب. على كلّ حال. إقرار حقّ جميع الدول في استخدام هذه المختبرات: أي إنّه لا يجوز مطلقا وضع قيود قومية على العلماء الذين يريدون العمل وإجراء تجاربهم فيها. لقد كان الأوروبيّون الغربيّون. للأسف. يُؤثِرون على غيرهم بعضَ الشيء في مركز الأبحاث النووية الأوروبي. وكان هذا الإيثار يُبرّر بأنهم هم الذين أقاموا المركز وصرفوا عليه. أمّا أنا فلم أعبأ بمثل هذه التبريرات. وكان مبدئي الثابت أنّ للأميركان واليابانيين الحقّ نفسه الذي للأوروبيين الغربيين في استخدام المركز لإجراء تجاربهم واختباراتهم. وقد ازداد الوضع سوءا في السنين الأخيرة. وازدادت الحساسيّات القومية. فحتّى جمعيّة الفيزيائيين لم تُفلح في الخلاص منها.

سؤال: ما رأيك في الكتمان العلمي. وخاصّةً في تأثيره على مشاريع الأبحاث الدولية؟

جواب: الصواب هو في ألاّ يكون كتمان على الإطلاق. فكتمان المعلومات العلمية خطأٌ. من جهة. وعديم الجدوى. من جهة أخرى. لكنّ الفيزيائيين. لحسن الحظّ. ميّالون إلى

الصراحة بطبعهم. فيمكنك أن تزور مختبراتهم وأن تتحدث معهم عن أعمالهم. بيد أنّ للكتمان العلمي، في حالات كثيرة، أسبابا متعلقة بمطامح شخصيّة. تدفع العلماء إلى كتم نتائج أبحاثهم. فمن يكن منهم على عتبة اكتشاف كبير يشفقْ من أن ينتزع غيرُه نجاحَه منه. فيحفظ سرّ أمره. وإنّي أرى خطأ في هذا الموقف أيضا. وما ذاك إلاّ من نتائج كثرة الفيزيائيين واشتداد المنافسة بينهم.

سؤال: استشهدتَ بقصيدة لغوتة في كتابٍ لك صدر عام 1980 بالألمانية أيضا. وجاء في آخر تلك القصيدة ما معناه: «أنا موجود لكي أتعجّب». بيد أنّ الفيزيائيين لم يعودوا، من زمان، مكتفين بالتعجّب. بل هم يريدون محاكاة الطبيعة وإجراء عمليّاتها بأيديهم. من هذا، مثلا، اكتشاف الانشطار النووي الذي أدّى إلى صنع القنبلة الذريّة، ذلك السلاح الذي ساهمتَ في إعداده، لكنّك ما انفككت تعارض استخدامه أشدّ المعارضة. أفليس خليق بالفيزيائيين أن يكونوا في المستقبل أكثر اكتفاء بالاكتشاف والتعجّب؟

جواب: نعم، هذه منيتي. لكنّك خلطت في سؤالك بين شيئين. فاكتشاف الكيميائيّين أوتو هان وفريتس شتراسمان لانشطار نواة الذرّة عامَ 1933 في ألمانيا كان حدثا علميّا خالصا. وفعلاً، فإنّ كلاهما استغرب كثيرا ما عاينه من انشطار نواة اليورانيوم شطرين عند قذفها بالنيوترونات. وكان أيضا عمل ليزه مايتنر وأوتو فريش عملا علميا بحتا عندما اجتمعا في السويد ووصفا ظاهرة انشطار نواة اليورانيوم وصفا سليما. ثمّ إنّ نيلس بور أخبر بهذا الاكتشاف عندما زار أميركا عام 1939؛ عندئذ فقط شُرع في دراسة الإمكانيات الفنيّة لتطبيق هذا الاختراع. فيجب إذاً أن نميّز جيّدا شيئين: اكتشاف ظاهرة طبيعية وتفسيرها بالقوانين الطبيعية، من ناحية، وتطبيق هذه الظاهرة في ميادين العلم أو التكنولوجيا، من ناحية أخرى. ما كان أحد ليدري، في بداية الأمر، أنّ معادلة أينشتاين الشهيرة حول الكتلة والطاقة سوف تُستخدم لإعداد سلاح جماعيّ الإبادة. إنّ المعارف العلمية الأساسية شيء عامّ، يمكن استخدامه في الشرّ كما يمكن استخدامه في الخير سواءً بسواء.

وانظُر الخير العظيم الذي حصل بفضل العلوم الطبيعية. فلولاها ولولا التكنولوجيا لكان عالمنا اليومَ في حالةٍ لا يستطيع أحد أن يتصوّرها.

سؤال: ألا ترى، مع هذا، أنّ للعلوم الطبيعية وللتكنولوجيا مساوئ وعيوبا؟

جواب: على كلّ عالمٍ أن يتحمّل مسؤولية أعماله كاملةً؛ فإذا اتّضح أنّ اختراعاته قابلة لتطبيقات سلبية النتائج، بات من واجبه أن يدرس هذا الجانب بعمق وأن ينشر نتائج دراسته. لكنّ العلماء، بصورة عامة، لم يأتوا ما يستحقّ كبير لوم، بل هم الذين نبّهوا دائما، وفي وقت مبكّر، إلى أخطار تدمير البيئة، كظهور قعرة الأوزون، وموت الغابات، وغيرهما من الكوارث البيئية الأخرى.
وأنا نفسي أحاول المستحيل منذ سنين: حَمْلَ الكنيسة الكاثوليكية على القبول بتحديد النسل؛ وما انفككت، بصفتي عضوا في الأكاديمية البابوية، أنبّه إلى مشكلة فرط التكاثر... لكنّ آرائي لم تنل، للأسف، موافقة الفاتيكان.

سؤال: هل ينبغي، لتعزيز الإحساس بالمسؤولية لدى العلماء، إضافة محاضرات في الأخلاق إلى برامج طلبة الفيزياء والكيمياء والأحياء وغيرها من الموادّ العلميّة؟

جواب: أمّا أنا، فلم أتعلّم من المحاضرات شيئا كثيرا. تعلّمتُ من الكتب ومن المحادثات، وتعلّمت، أكثر ما تعلّمت، من الذين اقتديت بهم، أمثالِ ألبرت أينشتاين، وفيرنر هايزنبيرغ، وإرفين شرودنغر. هذه هي، في رأيي، أهمّ طريقة للتعلّم. ولم يترك أحدٌ في نفسي أثرا أعمق من الذي تركه نيلس بور. كان إنسانا ذا إحساس بالمسؤولية عظيم وذا موقف فلسفي، انحزت إليه وأخذت به. وكان مقتنعا بأنّ الجانب الإيجابي الذي يحمله الطموح العلمي سوف يعمل على تخفيف ما يأتي به التقدّم التكنولوجي من تأثيرات سلبيّة. وعمل بور طول حياته من أجل التعاون الدولي العلمي، وطبّقه في معهده الذي كان يجمع فيه علماء شبابا من جميع أنحاء العالم. هكذا نشأت «روح كوبنهاغن» التي غمرت معهد

بور وكوّنت فيه جوّا ثقافيّا خلاّقا نادر المثيل. وكان هذا العالِم ينظّم في شهر سبتمبر من كلّ عام مؤتمرا في كوبنهاغن يستدعي إليه مساعديه السابقين وفيزيائيين غيرهم عاملين في مجالات متّصلة بالعلوم الطبيعية. وقد نوقشت أحدث الاكتشافات التطبيقية في تلك المؤتمرات التي كانت مقتصرة على عدد محدود من المشاركين، فكانت أشدّ إلهاما وأقوى تحريكا للعقل من المؤتمرات الضخمة التي صار يشهدها الآن مئاتٌ ممّن لا يكاد يعرف أحدهم الآخر.

سؤال: متى كانت أفضل مراحل حياتك الإنتاجية؟

جواب: هي فترة النضوج العلمي التي قضيتها بزوريخ مساعدا لفولفغانغ باولي الذي لم يكن لي قدوةً في طريقة العمل وفي المعارف الغزيرة وحدهما، وإنّما في الأخلاق أيضا: كانت له صراحةٌ أشبه بصراحة الأطفال، وكان يسعى إلى أعلى درجات الوضوح في العلم وفي العلاقات البشرية جميعا. وقد صدق من سمّاه «ضمير الفيزياء».
والمؤسف أنّ الدول كلّها أصبحت الآن، على عكس ما كان في عهد شبابي، مفتقرة إلى الشخصيّات العلميّة الفذّة حقّا، أولائك الذين يُسعى إلى الاقتداء بهم والسير على منوالهم. وأرى علاقةً لهذا الوضع بمفهومٍ للديمقراطية مبالَغ فيه؛ وأنا أعبّر عن رأيي هذا بحذر شديد: فصحيحٌ ما قاله ونستون تشرشل من أنّ الديمقراطية هي أفضل نُظُم الحكم، لكنّ المساواة بغير تمييز وجحود دور النخبة يعرقلان نشوء الرجالات العظام. إنّي من مؤيّدي النخبة؛ ونحن في حاجة إليها للتوجيه الفكري.

طلبة في التكنولوجيا لم يقرءوا عشرة كتب بعدُ

سؤال: عرضت في مذكّراتك لعالم التاريخ إلتينغ موريسون (9) الذي طُلب منه أن يحاضر في الأدب والتاريخ أمام طلبة من معهد مساشوستس للتكنولوجيا، فسألهم أن يكتبوا عناوين الكتب العشرة التي تأثّروا بها أكثر من غيرها. هنالك تبيّن أنّ أولائك الطلبة، في معظمهم، لم يقرءوا عشرة كتب بعدُ. فهل تغيّر الوضع الآن؟ وهل أنت مشفق من أن ينشأ جيل من الفيزيائيين لا يهتمّ بشيء سوى بالفيزياء؟

جواب: أجل، هذا تصوّرٌ يملأ نفسي فزعا ورعبا. أمّا أنا، فكثيرا ما تعرّضت لاستخفاف من زملاءَ لي في العلم لأنّهم رأوا أنّ العلم لا يشغل من مجالات اهتمامي إلاّ قسما صغيرا. وفعلا، فإنّي ما انفككت أعلّق عظيم الأهمية على الاشتغال بالفنون والموسيقى، وبالقضايا الاجتماعية والسياسية أيضا. وكم كان يُسعدني، وأنا مديرٌ لأكاديمية الفنون والعلوم، أن أجتمع بناس، لا علاقة لهم بالعلوم الطبيعية مطلقا.
وانظُرْ إلى أشياء مثل الرهبة، والسعادة، واليأس، والحقّ، والباطل. فهذه المفاهيم لا تقع مباشرةً في مجالات محدّدة من تصوّرنا العلمي للكون. العلوم لا تقدر على تمييز الخير من الشرّ، وهي لا يسعها إلاّ أن تقول: إذا حصلَ كذا، نتج عنه كذا وكذا. وحتّى هذا، فالعلوم لا تستطيعه دائما. وما العلوم، في نظري، إلاّ سبيل إلى استيعاب التجارب البشرية. ويوجد، إلى جانب ذلك، سبل كثيرة أخرى، كالفنون، والموسيقى، والأدب، والدين، تبدو في ظاهرها مناقضة للعلوم. لكنّ هذه وتلك، في واقع الأمر، لا ينفي بعضها بعضا، وإنّما هي جميعا جوانب مختلفة لشيء واحد.
لقد وضع نيلس بور مفهوما علميّا جديدا، هو «التّتميم»، بعد أن تبيّن أنّ الإلكترونات يكون لها أحيانا سلوك الجسيمات، وأحيانا سلوك الأمواج. ثمّ استخدم بور هذا المفهوم في وقت لاحق لتوضيح التناقض القائم بين المنطلقين العلمي والأدبي..

سؤال: ألا ترى أنّ الفنّ والأدب المعاصرين ينكران معارف علمية كثيرة وبذلك قسما كبيرا من الحياة الثقافية؟

جواب: هذا، للأسف، صحيح، مع أنّ العلوم الطبيعية تشكّل مظهرا من أهمّ مظاهر الثقافة المعاصرة. لكنّ هذا ليس معروفا عند عامة الناس؛ بل ليس في المثقّفين إلاّ نسبة قليلة تعي ما للفكر العلمي المعاصر من عمق وجسامة.
ويمكن القول، إلى حدّ ما، بأنّ العلماء هم المتسبّبون في الجهل بأمر العلم، فهم لم ينشطوا إلاّ قليلا في تقريب محتوى العلوم

(9) Elting Morison

العصرية إلى أذهان غير ذوي الخبرة. وأنا الآن في صدد إعداد كتاب جديد، اخترت له عنوان: «البحث عن البساطة». وإنّي دائما لحريص أشدّ الحرص على عرض المعلومات الفيزيائية عرضا واضحا وبسيطا إلى أقصى حدود الوضوح والبساطة الممكنين لكي أنجح في إفهام الخبير وغير الخبير.

ومن المؤسف أنّ ناسا كثيرا ما زالوا ينظرون إلى العلوم الطبيعية نظرة غير صحيحة، أساسُها التحامل. فمن هؤلاء من يعيب على الفيزياء أنّ مبادئها الأساسيّة مُبعِدةٌ في التجريد، متوغِّلة فيه، وأنّها قائمة على الرياضيّات أوّلا وأخيرا. وصحيحٌ أنّ أيسر الاطّلاع على الفيزياء يفترض معرفة الرياضيات؛ لكنّك، من جهة أخرى، لا تتذوّق شعرا في لغةٍ أجنبية إلاّ إذا تعلّمتها. فمن يتعلّم الفيزياء يكن شبيها بمن يتعلّم لغة أجنبية. لكنّ ميزة الفيزياء التي لا تُقدَّر هي أنّها لغة دولية، لا تتقيّد بحدود، ولا تصلح لفهم الطبيعة فقط وإنّما لمدّ الجسور بين الأمم أيضا.

الاقتراب من الحقيقة لا يكون إلاّ خطوةً خطوة

سؤال: وما رأيك في ما يُعاب على الفيزياء من أنّها ابتعدت كثيرا عن التجربة الإنسانية المباشرة؟

جواب: هذا قول لا أساس له من الصحّة. وقد كان غوته تهكّم في شعرٍ له بإسحق نيوتن عندما فصل ضوء الشمس إلى ألوانه الطيفيّة بإسقاطه من شقّ ضيّق في حجرة ظلماء. وقال غوته ما معناه: «فِرّوا، يا رفاقي، واعتزِلوا الحجرة الظلماء التي عقّدوا لكم فيها النور». والواقعُ أنّ المعارف العلمية ليست هي المعارف الشاملة الكاملة التي تحصل بوحي من السماء، وإنّما هي معارف «وقتيّة»، ليس إلاّ. ولا يُتوصّل في العلم إلى معارف أساسية إلاّ بطول الممارسة وتنوّع التجربة. وممّا تجدر ملاحظته أنّ الاقتصار على بحث مسائل محدودة يؤدّي دائما إلى معارف شاملة، ثمّ أشمل، وهكذا.. فالبحث في الأجسام المتحرّكة، على سبيل المثال، أدّى إلى معرفة قانون الجاذبية الذي هو قانون عام. والعلم لا يبلغ الحقيقة إلاّ خطوةً خطوة، قد تكون الخطوة الواحدة منها واسعة أو ضيّقة، وقد يُتبيّن أحيانا أنّها خطوة إلى الوراء.

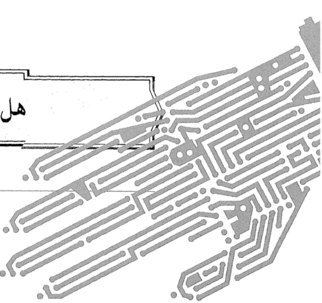
سؤال: حضرةَ الأستاذ فايسكوبف، هل يخطو العلم، في يوم بعيد أو ربّما قريب، كلّ الخطوات المرحلية التي تفصلنا عن إدراك عالمنا وكوننا في «حقيقته الكاملة»؟

جواب: هذا سؤال في غاية الصعوبة. وقد قال أينشتاين: «أكثر ما يتعذّر فهمه من أمر العالَم هو أنّ العالم مفهوم»؛ وكان أينشتاين يرى معجزةً خارقة في كوننا قادرين أصلا على فهم الطبيعة، وفي كون الإنسان متّصلا بمحيطه اتّصالا عميقا. وكان ممكنا ألاّ يكون ذلك. فهل يتوصّل الإنسان يوما إلى اكتشاف «معادلة العالم» أو «نظرية كلّ شيء»، كما يُقال بالإنكليزية حرفيّا؟ لقد بحث علماء عديدون عن هذه النظرية؛ وظنّ هايزنبيرغ أنّه اهتدى إليها، ثمّ اتّضح خطأ نظريّته؛ ورام أينشتاين المرام نفسه.

ويبدو لي أنّ فحول الفيزياء كانوا يعتقدون أنّ اكتشاف «معادلة العالم» ممكن؛ أمّا أنا، فرأيي أنّ ذلك مستحيل. فالطبيعة لا تنفد، وسيظلّ الإنسان يكتشف ظواهرها ظاهرةً بعد أخرى، دون أن تنفد الظواهر، ودون أن ينفذ هو إلى «الحقيقة التامّة». وكم يعجبني تشبيه تايلهارد دي شردان (10) لسَير العلوم الطبيعية بنظرة إلى الكون تنظرها عينان صائرتان إلى الكمال أكثر فأكثر بلا انقطاع، بينما ينمو ما ترمقانه من ذلك الكون أكثر فأكثر بلا انقطاع. ●

(من جريدة DIE WELT)

(10) Teilhard de Chardin



هل يتمرّد الروبوت؟

أونّو أونّن

الكاتب التشيكي «كاريل كابيك» هو مبتدع كلمة «روبوت» ، اشتقّها من الكلمة التشيكية robota التي تعني السُّخْرَة ، أي العمل قهرا وبلا أجرة . وعالج هذا الكاتب في رواية مسرحية له من عام 1920 مسألة إنشاء الكائنات الاصطناعية ؛ فيقول إنّها ، بعد أن يُكوّنها مُكوّنها ، تقاومه وتتمرّد عليه ، ولا يتمكّن هو من إعادتها إلى حالة ما قبل الإنشاء . . . ونتساءل : أمعقول هذا أم هو من باب الخيال؟ ويتعذّر علينا أن نتصوّر آلة ثائرة أو روبوتا متمرّدا ، فالرؤية الموضوعية للأشياء وبعضُ الإلمام بالعلوم العصرية يأبيان علينا ذلك . فما الروبوت إلاّ آلة ، وما الآلة إلاّ جماد . ونحن متيقّنون من أنّ العصيان لا يصدر من جماد ، فلا نتردّد ، لأوّل وهلة ، في الإجابة بالنفي عن السؤال الذي عنونّا به هذا المقال .

طريقة التقويم المعتمدة على النظرة الأحادية الاتّجاه

يتّبع المهندس الذي يصمّم روبوتا خطّة دقيقة محدّدة ، فهو متقيّد في عمله بقائمة من الشروط المعلومة الشاملة لكلّ التفاصيل الخاصّة بوظيفة ذلك الروبوت ومدّة الاستعمال المقرّرة له ، أي عمره ، وأعمال الصيانة اللازمة له ، إلى غير ذلك من المواصفات والمعطيات التي يُتقيّد بها في مثل هذه الأعمال الفنية . وقد يستغرب غيرُ ذي الخبرة لكثرة هذه المواصفات ولتعقيدها وتشعّبها . ويكون تصميم الروبوت ناجحا ، وتشغيله ممكنا ، إذا توفّر فيه جميع ما نصّت عليه قائمة الشروط الموضوعة .

للروبوت إذاً ، وللمكنة أيضا ، وظيفة معلومة يترتّب عليها تأثيرات معلومة في محيط تلك الآلة أو ذلك الروبوت ، قد حسب المصمّم حسابها . بيد أنّ إمعان النظر يُظهر أنّ للآلات والروبوتات تأثيرات أخرى ، لم تكن في الحساب ، هي أشبه بما هو معروف في علم العقاقير بالتأثيرات الجانبية . مع فرق بارز : فإنّك تشتري الدواء فتقرأ في الورقة المرفقة مفعوله الأساسي ومفعوله الجانبي ، فتعلم المنافع والأضرار ؛ لكنّك لا تجد في الورقة الشارحة لاستعمال جهاز من الأجهزة ، كالتلفزيون مثلا ، ما يدلّك على أضراره وتأثيراته الجانبية . فهذه التأثيرات ، إمّا إنّ المنتج يجهلها ، أو هو يعلمها ، لكنّه يكتمها ويخفّيها .

والواقع أنّ كلّ آلة تترك أثرا في المحيط المحدّد التي هي فيه ، وأنّ لكلّ أثر تأثيرا ، وإن كان شديد الضآلة أحيانا . وقد يتضاعف التأثير الضئيل كثيرا ويستحيل تأثيرا جماعيا ضخما عندما تُصنع الآلة المعنية صنعا واسعا بأعداد هائلة ؛ عندئذ تتملّكنا الحيرة ولا ندري على من تقع مسؤولية ذلك التأثير الجماعي بالتحديد : فصانع الآلة مسؤول لأنّه أوّل مسبّب . لكنّ مستخدمها مسؤول أيضا لأنّ طريقة استخدامه إيّاها ساهمت بقدر واسع في إحداث التأثير المذكور .

نرى الآن أنّ الإجابة عن السؤال : هل يتمرّد الروبوت؟ ليست بالإجابة السهلة ، وهي على كلّ حال لا تكون بالنفي القاطع كما خطر لنا في الوهلة الأولى ، بل الأقرب أن تكون بالإيجاب .

وقد أصبحت التأثيرات التي يُحدثها استخدام الآلات تُدرس اليوم في فرع أبحاث خاصّ ، هو فرع «تقدير نتائج التكنولوجيا» . وبطبيعة الحال ، تجري الدراسة بطريقة علمية دون تقويم أخلاقي ودون إصدار أحكام . فتوضع نماذج حسابية لتقدير مستقبل العالم ، ويفترض واضعوها أنّ حركة التقدّم التكنولوجي والعلمي ستظلّ في نموّ متّصل . ويُستخدم في هذه التكهّنات حاسبات إلكترونية مشحونة بما يُسمّى

«نماذج عالميـة تقديرية» . لكنّ التكهّنات تخطئ إذا نحن ، بأساليب حياتنا ، أخللنا بشروط أساسيـة يقوم عليها مستقبل بقائنا ؛ عندئذ لا يجوز أن نقوّم تأثيرات الآلة من حيث هي تخدم التقدّم أو لا تخدمه ، وإنّما يجب أن يكون تقويمنا إيّها مستندا إلى سؤال محدّد : أتُلائم هذه التأثيرات البيئة أم تضرّ بها؟ فنحن إذاً مضطرّون إلى العدول عن طريقة التقويم المعتمدة على النظرة الأحادية الاتّجاه ، أي القويم الذي لا يراعَى فيه إلا التقدّم التكنولوجي ، ومجبرون على التقويم بطريقة أخرى ، نريد أن نسمّيها طريقة التقويم المعتمدة على النظرة المزدوجة الاتّجاه . ونعني بهذا أنّنا نراعي في تقويمنا ، عدا التقدّم التكنولوجي ، عدّة عوامل ، كالعلاقات القائمة بين الأشياء ، والتوازنات الطبيعية والاجتماعية ، وكالزهد في بعض ما يمكن للتكنولوجيا أن تنتجه من آلات وتوفّره من إمكانات .

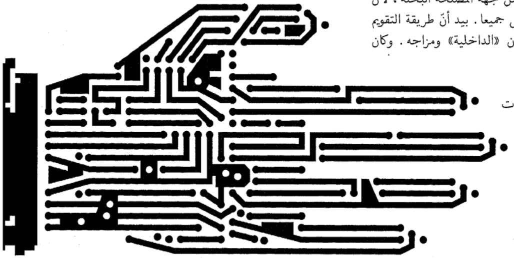
طريقة التقويم المعتمدة على النظرة المزدوجة الاتّجاه

ما زالت هذه الطريقة قليلة الانتشار إلى الآن ؛ والتقويم ها هنا يستند كثيرا إلى الاعتبارات البيئية ، وذلك لا حبّا للبيئة وإنّما سعيا إلى بقاء الأجيال ومن جهة المصلحة البحتة ، لأنّ تدهور البيئة مهدّد لحياة الناس جميعا . بيد أنّ طريقة التقويم هذه لا تراعي طبيعة الإنسان «الداخلية» ومزاجه . وكان صوابا أن يدرج أصحاب هذه الطريقة سؤالا آخر في قائمة أسئلتهم ، وهو : «هل التأثيرات الرئيسية والجانبية التي تحدثها التكنولوجيا ملائمة لطبيعة الإنسان ومزاجه؟»

ومهما يكن إعجابنا بالتقدّم التكنولوجي قويا ، فإنّنا لا يليق بنا أن نغفل عن أنّ الطبيعة البشرية ، بما فيها من النقص وعدم الكمال ، معارضة لهذا التقدّم المزعوم الذي يخاطب منّا العقل دون العاطفة . وقد قال عالم أميركي معاصر من العاملين في مجال الذكاء الاصطناعي : «علينا أن نفقد خوفنا من الحياة لكي نحقّق مزيدا من التقدّم» .

لقد كان نقصنا وبعدنا عن الكمال من المواضيع التي عالجتها الفنون قديما وما زالت تعالجها إلى الآن . وما زال الإنسان يبحث عن حقّ قدره في هذا الكون ، فليس يضرّه أن يخطو أحيانا إلى الوراء وأن يوجّه اهتمامه إلى ما هو مفيد ومرغوب فيه ، لا إلى ما هو ممكن تحقيقه تكنولوجيا .

ولكن ، ما هو مفيد ومرغوب فيه في مجال التكنولوجيا؟ ما زال هذا السؤال يُقلق ويريب ، ولن نجد له جوابا سليما إلاّ بعدما نكوّن لأنفسنا من الحياة ومن التكنولوجيا موقفا يقوم على الموافقة بينهما والتناسب ، لا على سوء النظام المدمّر لأسس الحياة . ليست العبرة بالكمية ، علينا أن نطلب النوعية . ولن تُحدّد النوعية إلاّ بالبحث المتواصل . وهذه وظيفة معهدٍ للأبحاث من نوع جديد ، هو «مركز الفنون ووسائل الإعلام» .

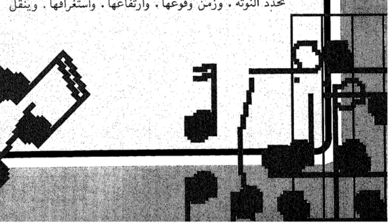


الإلـكترونيّات في التأليف الموسيقي

ريغينه غروس

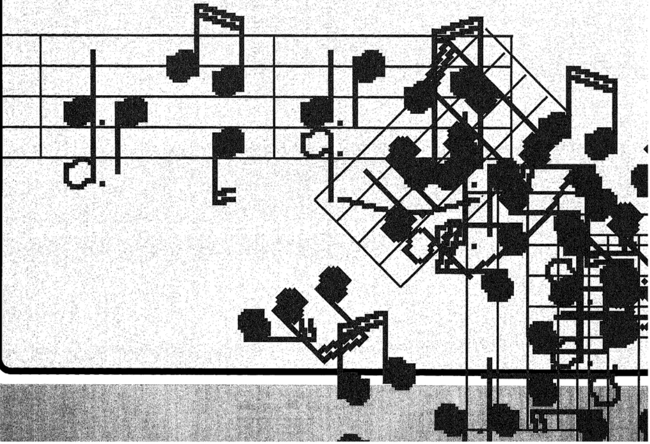
المؤلّف الموسيقي الذي كان من قبلُ يجلس إلى مكتبه ويسجّل خواطره الموسيقية بالقلم على ورقة النوتة صار اليوم يجلس أمام الكومبيوتر ويسلِّم أعمال التسجيل لدوائر التكامل الإلكترونية. هذا، على الأقلّ، ما بات يفعله كثير من المؤلّفين والموسيقيين العصريين. ونظلم الكومبيوتر إذا قصرنا أعماله على تسجيل النوتة، فهو يستطيع أكثر من ذلك، يستطيع عزف الموسيقى إذا اجتمعت لديه أدوات سحرية ثلاث: ضابط التعاقب، ولغة «ميدي»، ومؤلّف الأصوات.

فأمّا ضابط التعاقب، ويُسمَّى أيضا «ورقة النوتة الإلكترونية»، فيمكن اقتناؤه في هيئة جهاز منفصل قائم بذاته، أو في هيئة برنامج للكومبيوتر المنزلي، أو أيضا كجزء مندمج في مؤلّف الأصوات. ووظيفة ضابط التعاقب هي تسجيل الأوامر الموسيقية. ويلزم لذلك تجهيزة إلكترونية خاصّة، قد صار يزوّد بها الآن معظم الآلات الإلكترونية العصرية، كالقيثارات، والبيانوهات، وغيرها، و«تترجم» التجهيزة التي في تلك الآلات الإلكترونية النبراتِ إلى لغة «ميدي»، وهي لغة «معلوماتية» يفهمها جلّ الآلات الإلكترونية، ويستطيع ضابط التعاقب أيضا أن يفهمها ويخزنها. ويمكن هكذا – على نحو شبيه بطريقة تأليف القطعة الموسيقية – تسجيل نغمات مختلفة في أقسام مختلفة من ضابط التعاقب. فهذا الضابط يخزن المعلومات التي تحدّد النوتة، وزمن وقوعها، وارتفاعها، واستغراقها، وينقل ضابط التعاقب هذه المعلومات إلى مؤلّف الأصوات، وهو جهاز «عازف» يحوّل المعلومات التي تصل إليه إلى نغمات. ويتحكّم هذا الجهاز في مجموعة هائلة من النغمات، منها الاصطناعية، ومنها المحاكية لشتّى الآلات أدقّ المحاكاة، كآلات النفخ، والبيانوهات، وآلات الإيقاع، وغيرها، ومنها كذلك أصوات مقلّدة لصوت الإنسان. ومن هذه المجموعة الضخمة، يستطيع المؤلّف أن يختار ما يريد من آلات، وأن يحدّد بعد ذلك نغمات قطعته في ضابط التعاقب، فيعزف مؤلّف الأصوات تلك القطعة. وما من شكّ في أنّ هذه الطريقة الفنّية الجديدة تحوي مزايا جمّة، فهي، أوّلا، أقلّ كثيرا نفقةً من طريقة العزف التقليدية، إذ لا يحتاج المؤلّف إلاّ إلى «ورشة» موسيقية مؤلّفة من جهازين: ضابط التعاقب ومؤلّف الأصوات، أو من وحدة تضمّ الجهازين، فتكون قادرة على عزف القطع الموسيقية المتعدّدة الأصوات. وقد صار الآن في السوق وحدات من هذا النوع تفي بحاجات المحترفين وتباع بأسعار مناسبة جدّا، فلا يفوق سعر هذه «الأوركسترا الإلكترونية» سعر بضعة ميكروفونات من

الميكروفونات الكثيرة التي تُتّخذ عادة في الأوركسترات التقليدية لأعمال التسجيل. لكنّ المزيّة الكبرى لهذه الطريقة الجديدة هي أنها تجعل الذين لم يتعلّموا الموسيقى إلاّ قليلا. أو لم يتعلّموها مطلقا. قادرين على إعداد إنتاجهم إعدادا جيّدا. فضابط التعاقب يزيل الصعوبات التي لا يخلص منها عادة إلاّ العازف الذي تعلّم السيطرة على آلته سيطرة تامّة. من هذا. مثلا. الصعوبات في تنسيق حركات اليد اليمنى واليسرى عند العزف على البيانو؛ فهذه الصعوبات تزول باستخدام ضابط التعاقب في عزف المقاطع الصعبة باليمنى وحدها. ثمّ باليسرى وحدها. كذلك يمكن بَرْمَجَةُ عزف المقاطع الصعبة ببطء. ثمّ يُبرمَج عزفها من جديد بسرعة من بعدُ. فلا يحدث في النغمات الاختلال الذي تُحدثه الفونوغرافات والمسجّلات عندما تدور بسرعة أعلى. وضابط التعاقب يحلّ مشاكل الإيقاع؛ بل أكثر من ذلك: إنّه يمكّن الذين لا يعرفون النوتة من استخدامها في كتابة قطع موسيقيّة كاملة أحسنَ استخدام. لأنّه يحوّل النغمات المعزوفة إلى نوتة. تظهر على الشاشة في ظرف ثوان. وتُطبع على الورق إذا كان جهاز الكومبيوتر متّصلا بطابعة.

فما الذي يمنع الغشيم. إذاً. من أن يندفع في العزف والتأليف؟ لا شيء! بيد أنّ استخدام هذه الوسائل الإلكترونية الجديدة له. ككلّ شيء. حسنات وسيّئات. فمن جهة. تطلق هذه التكنولوجيا الحديثة قوّة الابتكار لدى كلّ هاو. وحتّى لدى أولائك الذين لم يتمكّنوا. مثلا. من تعلّم عزف البيانو في صباهم لأنّ أولياءهم لم يقدروا على نفقاته. كما أنّ هذه الوسائل تمكّن المؤلّف من إعداد أعماله بدقّة إلكترونية دون أن يحتاج إلى إعانات الأغنياء المالية اللازمة عادةً لإجراء التمارين التي يُجلب إليها العديد من العازفين. ومن جهة أخرى. فإنّ هذه التكنولوجيا تحطّ الموسيقى من درجة عليا. درجةِ علاقتها بالإنسان الذي ألفها وعزفها حتّى الآن. إلى درجة سفلى. درجةِ علاقتها بالآلة وتفاعلها معها؛ فما الموسيقى التي يحبكها ضابط التعاقب إلاّ موسيقى «معلّبات». والأدهى من هذا أنّ أفضل الضوابط لا يمكنه أن يقوم بديلا لومضة الفكر وشرارة القريحة. وأنّ هذه الوسائل الإلكترونية الممتازة قد تحضّ صاحبها على إعداد السخافات والتوافه إعدادا متقنا. وهذا ليس من الفنّ في شيء. ●



ألبريشت دورر

خمسون رسما له من متحف برلين للنقش على النحاس

ياسمينة أمقران

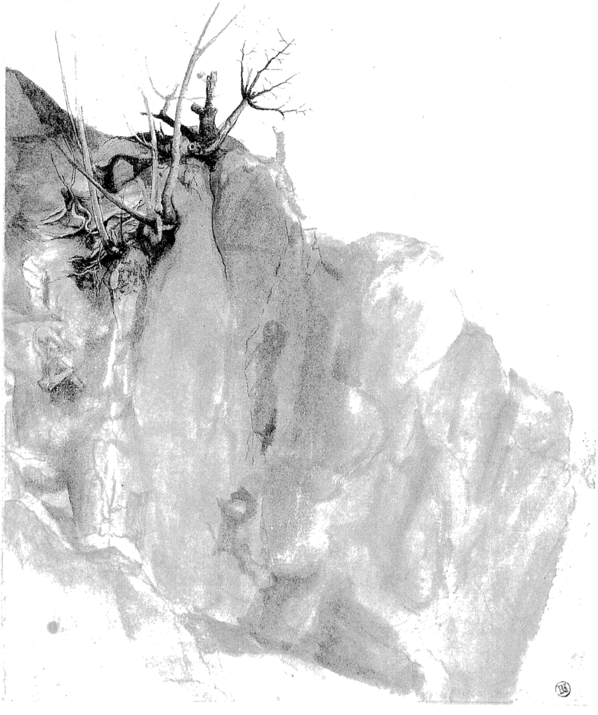
مؤسسة «التراث الثقافي البروسي» مؤسسة مقرّها برلين تشرف على متاحف كثيرة، واسعة المتلكات الفنيّة، وتنشط في إقامة المعارض الهامّة داخلَ برلين وخارجها، كالمعرض الذي أقامته في متحف الفنون بمدينة دوسّلدورف للرسّام النحّات ألبريشت دورر (1471 - 1528). وتُعدّ رسوم دورر التي في متحف برلين للنقش على النحاس من أروع المجموعات الفنية التي في حوزة المتاحف العمومية التابعة لمؤسّسة التراث الثقافي البروسي؛ كما تعدّ هذه الرسوم من أجود تحف الفنّ الألماني التي أُنجزت في فترة الانتقال من العهد الغوطي المتأخّر إلى عهد النهضة. وقد اختير للعرض خمسون رسما رئيسيا من مجموعة برلين على نحو موضّح لمراحل الإنتاج في حياة دورر ومبيّن لأسلوبه الفنّي.

لم يكن الانحصار البورجوازي الصغير ولا ضيق الأفق من صفات نورنبيرغ، مسقطِ رأس دورر، في نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر؛ وإنّما كانت نورنبيرغ متّصلة بالعالم، مُدارةً شؤونُها بحذق وحصافة من مجلس النبلاء. وكانت في آن مركزا للحركة الإنسانية الألمانية، ومركزا للطباعة، ومركزا للتجارة الخارجية، ومركزا للصناعة المعدنية؛ فاجتمع فيها للشاب دورر من أسباب النموّ الفكري والمادي ما لم يكن إلاّ في مدن قليلة من مدن المملكة الرومانية آنذاك.

ربّما كان دورر صبيّا في العاشرة أو الثانية عشرة عندما أخذه أبوه الصائغ إلى معمله ليعلّمه الصنعة فيكون له خليفة، على عادة ذلك الوقت. وقد تركت مدّة التدريب في المعمل الأبوي أثرا واضحا في أعمال الرسّام اللاحقة، إذ كان، بحكم عمله في الصياغة، منشغلا بالأشكال الثلاثية الأبعاد غالبا، فنمت فيه القدرة على التشكيل وعلى الرؤية المجسّمة، خاصّةً لِمَا كان من تعقيدٍ في أشكال الحلي الذي من النمط الغوطي المتأخّر، ولما كانت هندستها تتطلّب من قوّة التصوّر في المجال المجسّم، وما كان سبكها وصبّها يتطلّبان من حذق التشكيل وإتقان الصقل. ونحن نلمس عند دورر، من رسمه ونحته، حرصا قويا على وضوح التشكيل وقدرةً على تصوير الأشياء المتحرّكة تصويرا مجسّما؛ وهذا عائد، بلا شكّ، إلى موهبة هذا الرسّام ثمّ إلى ما تعلّمه من حرفة الصياغة.

وانتقل ألبريشت دورر، وهو في السادسة عشرة، إلى معملٍ للرسم مجاورٍ، كان صاحبه يُدعى فولغموت. وتدرّب دورر هناك على إنماء مهارته الفنّية في الدرجة الأولى؛ فكان يقضي القدر الأكبر من وقت تدريبه في نقل رسوم غيره. وتُظهر رسوم دورر من تلك المدّة اهتماما بأسلوب الإنشاء كبيرا، أي بتشكيل الرسم من عدّة عناصر، بينما أُهمل الأسلوب الطبيعي إهمالا شبه كامل. كما نلمس من رسوم دورر التي من تلك المدّة ومن المدّة اللاحقة ميله إلى الألحفة الفضفاضة، الدفّاقة الحركة، المعقّدة الأشكال. وواضحٌ أنّ هذا راجع إلى تأثّر دورر بمعلّمه فولغموت.

أنهى الشاب دورر تدريبه وأصبح عريفا، فقام برحلة العريف، على عادة أصحاب الحرف في زمانه. ولا نعرف عن تلك الرحلة كثيرا؛ والثابت أنّ دورر كان عام 1491 في بازل، وعامَ 1492 في كولمار حيث زار معمل مارتين شونغاور. وقد كان دورر كثير الرغبة في زيارة ذلك المعمل لشدّة إعجابه بنقوش شونغاور على النحاس التي كانت أرقى ما اطّلع عليه دورر من العمل الفنّي حتّى ذلك الوقت. والجدير بالذكر أنّ شونغاور كان ابنَ صائغ، هو الآخر، وأنّه



ألبريشت دورر . المحجر . صورة
بالألوان المائية ، 1510 ،
215 x 168 mm

صاحب الفضل في ترقية النقش على النحاس إلى مستوى الفنون . ولم يُقدَّر لدورر أن يتعرّف شخصيًا بشونغاور الذي توفّي في فبراير 1491 قبل أن يبلغ دورر كولمار . ثمّ إنّ «رحلة العريف» التي قام بها دورر انتهت عام 1494 بعد إقامةٍ قضاها بمدينة ستراسبورغ .

كانت الهيئة البشرية في القرون الوسطى محور الأعمال الفنية وموضوعها الأهمّ، ولم يكن ما حول الشخص المرسوم من طبيعة وأشياء ذا أهمّية إلاّ بقدر ما كان لازما لتوضيح حالة «إنجيلية» . ولم يكن الرسم آنذاك ، سواءٌ نقشا على الحائط أو الخشب كان أم رسما على الورق أو الزجاج ، تصويرا للواقع ، وإنّما رمزا إليه . وبسبب هذه الرمزية ، كان الرسّام لا يعبأ كثيرا بالعوامل المكانيّة فيستغني عنها في غالب الحالات . لكنّ تيّارا جديدا مخالفا لهذا التصوّر ظهر في الرُّبع الأخير من القرن الرابع عشر ، وجعل يقوى تدريجيا بسبب التبادل



ألبريشت دورر ، الفارس والموت والشيطان ، نقش على النحاس ، 1513 ، 246 x 190 mm



ألبريشت دورر ، مريم ماسكةً بإجّاصة ، 1511 ، 133 x 100 mm

الثقافي والفنّي النشط بين إيطاليا، من جهة، وفرنسا وهولندا وألمانيا، من جهة أخرى. ولم تنقضِ خمسون سنة حتّى أزاح ذلك التيّار الجديد تصوّرات القرون الوسطى الفنية إزاحة شبه كاملة. وكان دورر مهتمّا بالتيّار الجديد، متابعا له منذ المدّة التي رحل فيها «رحلةَ العريف» التي ذكرنا، وكان وقتئذ يرى الصواب في رسم الجسم البشري على نحو مطابق للواقع؛ ولم تزده السنون إلاّ اقتناعا بهذا الرأي واعتمادا عليه في أدائه الفنّي. غادر دورر ستراسبورغ لطلبٍ من أبيه، وعاد إلى وطنه نورنبيرغ في عام 1494، بعد غيبة أربعة أعوام، ليتزوّج أغنيس فراي، العروس التي اختارها أبوه له.

لكنّ مكوث الشاب في نورنبيرغ لم يطل، فقد غادرها في أغسطس من العام المذكور، بعد أن ظهر الطاعون فيها، وانتقل إلى البندقية. وكان لإقامته في تلك المدينة أثر



ألبريشت دورر، عاهرة بابل،
في حوالى 1497



ألبريشت دورر، كآبة،
239 x 188 mm ،1514



ألبريشت دورر ، رأس حواري ، فرشاة في الرمادي على ورق ذي أرضية خضراء ، تبريز بالأبيض ، 1508 ، 189 x 241 mm



ألبريشت دورر ، الملاك الباكي ، طباشير أسود ، تبريز بالأبيض على ورق ذي أرضية رمادية زرقاء ، 1521 ، 214 x 199 mm



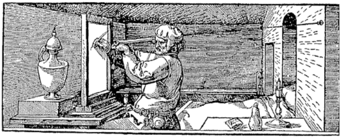
رأس شيخ في الثالثة والتسعين ،
فرشاة في الأسود ، تبريز بالأبيض
على ورق ذي أرضية بنفسجية
غامقة ، 1521 ، 269 x 199 mm

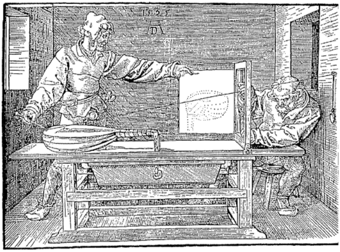
قوي في تكوينه الفنّي . فقد تعرّف هناك عالمًا جديدا غريبا ، حاول أن يثبّت منه بريشته ما استطاع من انطباعات . ولم يكن اهتمام دورر مقتصرا على أعمال أصحاب الفنون بالبندقية . وإنّما شمل ناسها وشوارعها وقنواتها ؛ وقد رجع إلى نورنبيرغ في عام 1495 مشبّع الذهن والحواسّ بالانطباعات التي تركتها فيه تيّارات النهضة الإيطالية المتنوّعة .

كانت السنون الخمس لدورر ، منذ عودته إلى نورنبيرغ حتّى العام السحري 1500 ، سنين نجاح عظيم وشهرة واسعة لم يبلغ مثلَهما فنّان تشكيلي ألماني قبله . وقد شاع الاعتقاد وقتئذ بأنّ عام 1500م هو موعد قيام الساعة . وكان سبب شهرة دورر أنّه عالج هذا الاعتقاد فنّيا ، فأعدّ خمسة عشر نقشا على الخشب تعرض نهاية العالم عرضا رائعا ، فاق كلّ ما أنجزه الفنّانون في هذا الموضوع . وتميّز نقوش دورر هذه بكبر الحجم وبدقّة في الأداء فريدة . فالأجسام المنقوشة والوجوه والأيدي والألحفة الرائعة مفعمة جميعا بحيويّة خاصّة ومشكّلة بطريقة تدلّ على قوّة الملاحظة وطول الممارسة . وما زالت الأجيال ، منذ القرون الوسطى ، معجبة بنقوش دورر ومعتبرة إيّاها أرقى ما أنتج الفنّ الغوطي المتأخّر . ويرى الكثير أنّ لهذه النقوش طابعا شماليا بحتا ؛ لكنّها تحوي ، في الحقيقة ، قدرا وافيا من الأثر الفنّي الإيطالي ؛ ولولا رحلة دورر إلى إيطاليا لاتّخذت نقوشه تلك هيئة ليست كالهيئة التي هي عليها .

كان دورر دقيق الملاحظة ، شديد التمسّك في رسمه ونقشه بالمعطيات الطبيعية ، يتفنّن في نقلها نقلا صادقا ؛ ثم إنّه لم يكن يكتفي بالملاحظة والنقل ، بل كان يقرنهما بالتفكير : فكّر كثيرا في أساسيّات علم الجمال ، ولا سيّما في سؤالٍ ظلّ يتردّد إلى ذهنه بإلحاح : متى نشعر بالجمال؟ أيكون هذا الشعور عرضة للصدفة ، مختلفا باختلاف أذواق الناس ، أم هو متّصل بقوانين ثابتة ، خاضعٌ لها؟ واجتهد دورر في الوصول إلى جواب عن هذا السؤال الأساسي ، وأجرى تجارب عمليّة عديدة مستخدما الفرجار والمسطرة في محاولاته رسم الإنسان رسما مثاليا . وقد تعلّق دورر بنظريّة التناسب التي كانت لليونان والرومان . وازداد ، بمرّ السنين ، تمسّكا بهذه النظريّة إلى أن باتت محور نشاطه وأساس تفكيره : ذلك أنّه كان يبحث عن القانون العام الذي يجري عليه التشكيل في الطبيعة جمعاء .

وكان من نتائج البحث والتجارب أن اتّسعت مجالات اهتمام دورر شيئا فشيئا : فاهتمّ أيضا بالأجسام الخارجة عن العيار الاعتيادي ، السمينة والضعيفة ، ووجد أنّ لها قيما تناسبيّة خاصّة بها ، جديرة بالدراسة هي الأخرى . وعدّل دورر طريقته في تشكيل الجسم البشري ، فبعد أن كان يشكّله من مساحات هندسية ، دوائرَ ومستطيلاتٍ ومربّعات ، صار يتّبع في ذلك نظاما أكثر تعقيدا ، يقسّم الجسمَ به إلى





توضيح قاعدة دورر الشهيرة في التصوير المنظوري
الصورة العليا : ألبريشت دورر ، مصوّر الإبريق ، 1538 ، 83 x 215 mm
الصورة السفلى : ألبريشت دورر ، مصوّر العود ، 1538 ، 131 x 188 mm

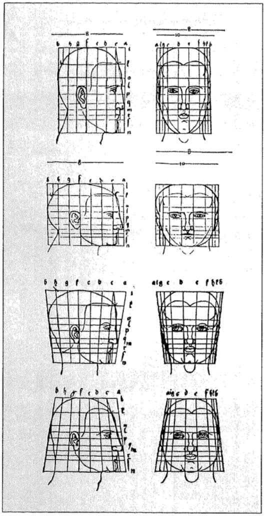
وحدات صغيرة جدًا ، فيتمكّن من التحكّم في المسافات بدقّة أعلى . فإذا شكّل جسما على هذا النحو ، اتّخذه أساسا لتشكيل أجسام أخرى بتغيير المسافات والقيم التناسبية ، دون أن يحتاج إلى إعداد دراسة جديدة . فدورر ، كما نرى ، لم يركن في تشكيله إلى المعاينة وحدها ، وإنّما ركن أيضا إلى القوانين الهندسية التي يخضع لها الجسم . ولعلّ هذا سببُ ما نلمس أحيانا في رسومه من برودة وجمود نستغربهما لأنّهما لا يليقان بهذا الفنّان الذي كثيرا ما رسم الحيوان والنبات بإتقان لا يضاهى .

ولا شكّ في أنّ النقش كان أحبّ طرائق الأداء الفنّي إلى دورر : النقش على النحاس والنقش على الخشب . وكان دورر ، إلى ذلك ، يفيد من أعمال النقش مالاً وشهرةً ، فقد وردت عليه الطلبات كثيرةً ، وارتفعت سمعته قبل أن يكتهل ، فسار ذكره في بلده وفي البلاد المجاورة والبعيدة ، وانتشرت نقوشه في الأقطار على نحوٍ شبيه بانتشار الأعمال الفنّية في العصور الحديثة . وما كان هذا الشيوع السريع ليكون لولا وسائل الطباعة العصرية التي اختُرعت في بداية القرن الخامس عشر . وهذا الاختراع هو أيضا من أمارات العصر الحديث وعلامات استهلاله .

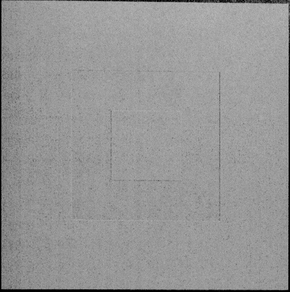
لم يكتف دورر بالنحت والرسم ، بل كان ، إلى جانب العمل الفنّي ، صاحب نظريات وتآليف في علم الفنون . إنّه استطاع أن يجمع بين النشاط الفنّي والتفكير العلمي على أحسن وجه ؛ والأرجح أنّ دوام شهرته ، بعد وفاته خاصّةً ، قائم على أعماله النظريّة أكثر ممّا هو قائم على إنجازاته الفنيّة . بيد أنّ دورر بدأ يُصدر في وقت متأخّر ، ابتداء من عام 1525 ، فصدر له أوّلا كتاب «تعليم القياس» ، وهو كتاب في الهندسة والرسم المنظوري ، ثمّ كتابُ «التثبيت» في عام 1527 ، وأخيرا في عام وفاته 1528 «نسبُ الجسم البشري» ، أهمُّ كتاب ألّفه .

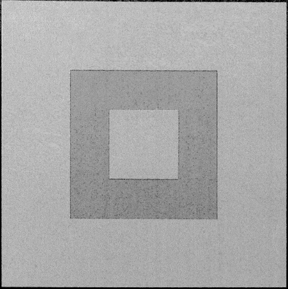
وكان الرسم في زمن دورر معدودا في أصناف الحرف اليدوية البسيطة ، فكان دورر من جماعة الفنّانين الذين أنكروا ذلك ودعوا إلى إدراج الرسم في قائمة العلوم السبعة التي منها الهندسة ، وذلك بسبب اتّصال الرسم بالرياضيات . وكان أولائك الفنّانون من الطليان ، في معظمهم ، منهم ليوناردو دا فينتشي .

إنّ تصوّرات دورر كانت مطابقة لتصوّرات عصره وللأفكار التي نشأت فيه . جمع بين الملاحظة الحادّة والبحث النظري جمعا جيّدا ، كما فعل ليوناردو دا فينتشي ، مع أنّ هذا لم يترك في ذاك كبير أثر . وإنّما تكاملت الظروف وقتئذ ، في حوالى العام 1500م ، لظهور الفنّان الذي يصل الفنون بالعلوم ، فكان دورر ذلك الفنّانَ في ألمانيا ، حرّر الفنّ من قيود القرون الوسطى ، فتعدّى أثره حدود بلده وغدا رمزا لبداية العصر الحديث . ●



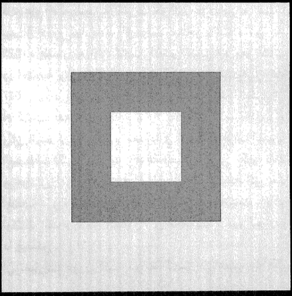
ألبريشت دورر ، الكتاب رقم ثلاثة : تصوير الرأس

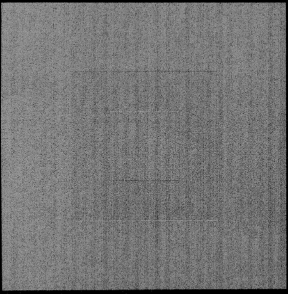




عملية المعاينة أو ما هو نصيب الصورة الفوتوغرافية من الحقيقة

ياسمينة أمقران





سعى الإنسان، منذ العصور الأُولى، إلى تسجيل عالم الظواهر بالرسم، لكنّ رسْمَه كان يتعدّى دائما نطاق النقل المطابق للواقع. ثمّ جاءت الصورة الفوتوغرافية، فكانت مختلفة عن جميع أنواع الرسم، لأنّ هذه الصورة ليست – كلوحة الرسّام، مثلا – عرضا للواقع وشرحا له فحسب، وإنّما هي في ذات الوقت «قالب» لهذا الواقع، كأثر القدم في الرمل أو كطبعة وجه الميت في الجبس.

وقد أصبح تأثير الصور في حياتنا اليومية عظيما طاغيا، حتّى أنّ العصر الذي نحن فيه صار يُنعت بالعصر البصري. لذا نريد أن نعرض في هذا المقال للقوانين الأساسية التي تتحكّم في عملية المعاينة لكي نتبيّن مفعول الصور على نحو أدقّ.

ومعلومٌ أنّ حواسّ المرء هي صلته الأولى بالعالم الخارجي، وجسره إليه. فالمرء يهتدي بحواسه في المرحلة الأولى، أي بالإشارات التي ترسلها إلى الدماغ حاسة السمع والبصر والشمّ واللمس. وقد تتعرّض الإشارات في أثناء ذلك إلى الخلل والتشويه بقدر كبير. ونحن نعلم أنّ انخداع البصر يرجع في أغلب الحالات إلى انطباعات بصرية حقيقية، لا يمكن لأحدٍ أن يتفاداها أو يسلم منها. لكنّ هذه الانطباعات لا تؤدّي إلى انخداع البصر إلاّ عندما يختلّ التناسق بين الانطباعات البصرية وانطباعات الحواس الأخرى. وأوضح دليل على صعوبة تقويم الإشارات تقويما سليما وربطها بما يناسبها في المحيط الخارجي هو الوليد الذي يعتمد في بداية أمره على حاسّة اللّمس وحدها، فيحتاج إلى أكثر من عام لكي يتمكّن من الملاءمة بين الإشارات التي تأتيه من حاسّتي اللمس والبصر معا. ولا ننسى في هذا السياق أنّ آلاف السنين قد مضت قبل أن ينتقل الإنسان من الشعور الحسّي بمحيطه إلى وصف هذا المحيط وصفا يستند إلى العلوم الطبيعية. وما زالت مصطلحات فيزيائية كثيرة كالقوّة، والحرارة، والضغط تذكّر إلى الآن بأنّ الفيزياء قد قامت في بداية أمرها على الانطباعات الحسّية.

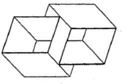
هذا، وليس من السهل أن نفسّر كيف تتمّ المعاينة. فعملية الإبصار معقّدة جدّا، ونحن ربّما لا ندرك مدى هذا التعقيد لأنّنا متعوّدون الرؤية تعوّدا أكثر ما يكون اتّصالا بحياتنا اليومية. لكنّنا إذا تفكّرنا أنّ رؤيتنا الأشياءَ تأتي من صورٍ لهذه الأشياء مصغّرة، ومعكوسة على رأسها، ومقلوبة على وجهها، ومحنية انحناء السطح الكروي، وأنّ أشكال الإثارات التي تحدث على شبكيّة العين هي التي تجعلنا نرى كلّ ما نراه من العالم الخارجي، إذا تفكّرنا كلّ هذا، تبيّن لنا أنّ عملية الرؤية تكاد تكون ضربا من الإعجاز.

وكانت مسألة تفسير الإبصار تفسيرا علميا من المسائل المعدودة في البحث العلمي التي شغلت كبار المفكّرين من قديم العصور، وقد كثر فيها الاجتهاد. واختلفت فيها الآراء منذ آلاف السنين. فزعم ديمقريطس وعلماء يونانيّون آخرون أنّ الانطباعات البصرية تحدث من أشعّةٍ أو جسيمات دقيقة تنبعث من الأجسام الخارجية وتنتهي إلى العين. ومن الغريب أنّ هذا الرأي لم يرجح، وإنّما غلب عليه رأي عكسي، زعمه أتباع فيثاغورس، يقول بأنّ عمليّة الإبصار تحدث بفعل تيّارٍ حارّ، يجري من العين إلى الجسم المعايَن ثمّ ينعكس على ذلك الجسم بسبب ما يجد فيه من مقاومةٍ، ثمّ يعود إلى العين، فيُحدث فيها انطباع الرؤية. وذهب أتباع فيثاغورس إلى أنّ مصدر ذلك التيّار الحار هو نار كامنة في داخل العين، ورأوا أنّ اللّمعان الذي في عيون بعض الحيوان دليل على ما كانوا يعتقدون. وواضحٌ أنّ هذه النظريّة متّصلة بالتصوّر الخرافي القديم القائل بأنّ العين من عنصر ناري وبأنّها تشعّ نورا. وقد ظلّت نظرية أتباع فيثاغورس سائدة زمانا طويلا، حتّى أنّ ليوناردو دا فينتشي كان، مع شيء من التحفّظ، في زمرة أنصارها.

وقد أُدخلت تعديلات على هذه النظرية، فرأى أرخيتاس أنّ التيّار الحار المنبعث من العين، والذي لم يحدّده أتباع فيثاغورس تحديدا واضحا، هو «أشعّة بصرية»؛ وكان أرخيتاس مبتكر هذا المصطلح. ونبّه أقليدس إلى أنّ العين لا بدّ لها من أن تتحرّك أثناء القراءة. ثمّ شبّه هيبّارخوس هذه الأشعّة البصرية باليدين؛ فكما تتلمّس اليدان ما حولهما من أشياء، فإنّ الأشعّة البصرية تتحسّس الأجسام التي في المحيط الخارجي؛ وعلى هذا النحو تكون الرؤيةُ المجسّمة. فهذا التشبيه يبيّن أساسا هاما من الأسس التي قامت عليها نظرية أتباع فيثاغورس، وهو أنّ العين تساهم في عمليّة الإبصار مساهمة فعّالة، فهي ليست مجرّد أداة للاستقبال الفيزيائي.

ثمّ جاء ابن الهيثم (965 - 1039)، فكان أشهر علماء الطبيعة في القرون الوسطى. وقد أخذ البصريّات عن اليونان وطوّرها ووسّعها كثيرا؛ وكانت له آراء في علم البصريّات قريبة من التصوّرات العصرية. وقد رفض ابن الهيثم نظريّة الأشعّة البصريّة رفضا شديدا قاطعا، مع أنّها كانت في زمانه واسعة

اللون الأزرق يتغيّر أثره
باختلاف الألوان المرافقة له



الانتشار، ووضع للرؤية نظريّته الخاصّة. وتتلخّص نظريّته هذه في أنّ كلّ نقطة من الجسم المُضيء أو المُضاء ترسل أشعّة ضوئيّة في جميع الاتّجاهات على نحو هندسي، وأنّ تلك الأشعّة تؤلّف مخروطا ضوئيا ينتهي إلى العين ويقع طرفُه على الحدقة، ويتغلغل الشعاع في العين بدون انكسار، ويكوّن على العدسة صورةً نقطةٍ، هي عنصر الصورة، أي أصغر جزء مميّز منها. وكان ابن الهيثم يعتقد أنّ العدسة هي عضو الإبصار الواقع في وسط العين؛ وقد ظلّ أهل العلم على هذا الاعتقاد إلى أن اكتشف كيبلر وظيفة العدسة والشبكيّة في القرن السابع عشر.

وفي عام 1270، ألّف فيتيلو كتابا في البصريّات واسعا جدّا، عنوانه Perspektiva. وكان فيتيلو عالما من أصل بولوني يعيش في إيطاليا. ولم يأتِ في كتابه هذا بمعلومات جديدة من عنده، وإنّما جمع فيه آراء علماء اليونان القدامى وآراء ابن الهيثم. وظلّ هذا الكتاب أهمّ مرجع في البصريّات إلى عهد كيبلر الذي أخذ منه أيضا، ورجع إليه في دراساته للبصريّات.

أمّا البصريّات العصرية، فبدأت بدون شكّ بأعمال يوهنّس كيبلر (1571 - 1630) الذي كان المؤسّس الحقيقي لفرع الانكساريات، أي انكسار الضوء بالعدسات، وهو أهمّ فرع في علم البصريّات الهندسية العصري. وقد بنى كيبلر دراساته في البداية على آراء ابن الهيثم من أنّ كلّ نقطة في الجسم المضيء ترسل في الاتّجاهات كلّها أشعّة ضوئيّة لا تُحصى؛ وعرّف كيبلر الشعاع الضوئي تعريفا دقيقا بأنّه شكل هندسي محض، لا يُحدث شيئا سوى أنّه يحدّد اتّجاه الحركة. ثمّ وضع كيبلر على هذا الأساس نظريّة متكاملة.

وكان كيبلر صاحب الفضل الكبير في اكتشاف طريقة عمل العين، وخاصّة في اكتشاف وظيفة العدسة والشبكيّة. وقد تمكّن على هذا الأساس من تفسير قِصَر البصر وطوله تفسيرا سليما؛ فمع أنّ النظّارة كانت معروفة منذ القرن الثالث عشر، على الأرجح، إلاّ أنّ العلم تجاهلها ثلاثةَ قرون تجاهلا شبه كامل. وأدرك كيبلر، في هذا السياق، أنّ عمليّة تكييف العين ظروريّة للنظر، بيد أنّه اعتقد أنّ هذا التكيّف يحدث بتغيّر المسافة بين العدسة والشبكيّة.

وفي القرن السابع عشر، تمكّن شاينر، وهو قسّيس يسوعي، من إثبات نظريّة كيبلر القائلة بأنّ صور الأشياء المشاهَدة تكون في العين معكوسة على رأسها ومقلوبة على وجهها؛ فقد استخدم شاينر عيون البقر في تجارب عمليّة، واستطاع أن يُظهر في قيعانها صورا على هذا النحو. ثمّ ساهمت معارف نيوتن من بعدُ، ومعارف ماريوت وغيرهما من الفيزيائيّين في توضيح المسائل الأساسية من البصريات التي لم يتمكّن كيبلر ولا ديكارت من توضيحها. وقد اهتمّت الأبحاث، في الدرجة الأولى، بتكوّن الصور في داخل العين.

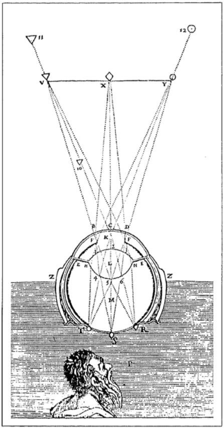
وكان هيرمان فون هِلمهولتس أوّل من قارن العين بكاميرا التصوير، ووضع على هذا الأساس أنموذجا توضيحيا، ظلّ واسع الأثر في الفكر العلمي إلى عهد قريب. وفعلاً، فأوجه الشبه بين العين والكاميرا كثيرةٌ بيّنة، وكلتاهما تعمل بمبدإ بسيط، معروف بمبدإ الكاميرا المظلمة، أي الكاميرا العديمة العدسة. ويعيش في البحر حيوان من فصيلة رأسيّات الأرجل، يُسمَّى البحّار. وللبحّار هذا عينٌ عديمة العدسة؛ فهو حلقة في سلسلة التطوّر. ونشهد في عالم الحيوان تنوّعا في عمليّات ما يُسمَّى بتكييف العين، أي ضبط البؤرة لتوضيح الصورة على الشبكيّة، نذكر منها، على سبيل المثال، ما يتمّ في عين أمّ الحبر التي تضبط الصورة بتحريك العدسة، فتتغيّر المسافة بينها وبين الشبكيّة. وبالطريقة نفسها، يجري ضبط البؤرة في الكاميرا، كما هو معروف. أمّا مقدار الإضاءة، فتتحكّم فيه العين بواسطة الحدقة، والكاميرا بواسطة فتحة الرِّقِّ المتغيّرة الاتّساع. ومن أوجه الشبه بين العين والكاميرا نذكر أيضا الموادّ البصريّة التي في الشبكيّة، كالأرجواني البصري، فهي نظيرة المستحلبات الفوتوغرافية، تتأثّر بالضوء مثلها، وتتغيّر لونها على حسب شدّته. وقد أثار الفسيولوجي غارتن اهتماما واسعا في الأوساط العلميّة وفي الرأي العام عندما تسنّى له في عام 1912 تحضير ما يسمّى بالرسوم البصريّة، وهي صورٌ مثبّتة على شبكيّات الحيوان. وكان هذا البرهانَ النهائي والدليل القاطع على صحّة الأنموذج الفوتوغرافي الذي وضعه هلمهولتس للعين.

فإذا بحثنا الآن عن مقياسٍ نقيس به الدقّة التي تعمل بها تجهيزةٍ بصريّة ما، كان الأنسب أن نتّخذ لذلك درجة الشبه بين جسمٍ حقيقي وبين صورته المأخوذة بتلك التجهيزة. وعلى هذا الأساس، وطبقا للأنموذج الفوتوغرافي المذكور، تكون جودة العين متعلّقة بدقّة الصورة التي تتكوّن على الشبكيّة. لكنّنا نجد أنّ العين، في هذا المجال بالذات، تأتي دون العدسة الشيئيّة المتوسّطة الجودة. فمن عيوب العين التي نعرفها جميعا أنّ صورة النقطة المُضيئة لا تكون على الشبكية

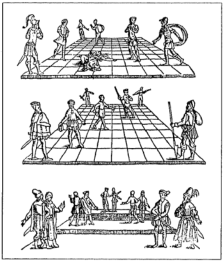
في هيئة نقطة أبدا، في حين أنّ الكاميرا ذات العدسة الشيئية الجيّدة تعطي من النقطة الضوئيّة، بعد التعديل اللازم، صورة في هيئة قرص صغير جدًا. أمّا العين، فترى تلك النقطة، حتّى في أفضل حالات ضبط المسافة، في هيئة رقعة مشعّة ذات أطراف. وبسبب هذا النقص في العين، تَظهر لنا الكواكب في شكل نجوم؛ وكان صوابا – لبعدها الشديد – أن تبدو لنا في هيئة نقاط مضيئة، كما برهن على ذلك هلمهولتس ثمّ غولشتراند من بعده. ويكون للنجمة التي نراها خمس أسنان أو ستّ أو أكثر من ذلك، على حسب البنية الفردية لكلّ عدسة، وتشوّهاتها، وانحراف انحناء القرنيّة عن الانحناء السليم.

أمّا نقص العين في تمييز الألوان، فراجع إلى أنّ الضوء المكوّن من عدّة ألوان ينكسر على العدسة وعلى القرنية انكسارا متفاوت الشدّة. ومن نتائج هذا ما سبق أن لاحظه نيوتن من أنّ العين التي تنظر بحدقة نصفِ مغطّاة إلى الخطّ الفاصل بين مساحتين متوازيتين، واحدة بيضاء والأخرى سوداء، ترى ذلك الخطّ في شكل شريط متداخل الألوان. ويسمّى هذا النقص زوغانا لونيّا، وهو أساس ظواهر عديدة، جمعها آينتهوفن في تسمية واحدة، هي «التجسّم اللوني». فإذا نظرت، مثلا، إلى علامتين واقعتين على نفس المسافة منك، واحدة زرقاء، والأخرى حمراء، كانت صورة العلامة الزرقاء، بفعل التجسّم اللوني، أقرب إلى عدسة عينك من صورة الحمراء. لهذا السبب تظلّ العين تراوح بين ضبط المسافتين، فتكلّ وتتعب. ولهذا السبب أيضا يُحدث النقص المذكور انطباع التجسّم، بحيث تبدو الصورة الحمراء للناظر في مستوى غير مستوى الصورة الزرقاء. وقد فطن الرسّامون بهذه الظاهرة وأحسنوا استخدامها لإحداث انطباع التجسّم في رسومهم خلال القرون الوسطى وعهد النهضة السابق لظهور الرسم المنظوري.

قلنا إنّ العين لا ترى النقطة المضيئة نقطةً، وإنّما تراها في هيئة نجمة؛ لكنّ عيب العين لا يقف عند هذا الحدّ: فإذا رسمتَ على ورقةٍ عدّة دوائر متّحدة المركز، أي ذات مركز واحد، وجعلت المسافة بين الدائرة والأخرى ثابتة، بدا لك بوضوح أنّ المسافات التي بين الدوائر الخارجيّة أضيق من المسافات التي بين الدوائر الداخلية. وليست ظاهرة التقلّص هذه مقتصرة على الشكل الدائريّ، ولا على أيّ شكل هندسي بعينه، وإنّما هي عيب بصري ثابت، لا يتغيّر بتغيّر المنظور. وسواء أنظرنا بعين واحدة أم نظرنا بكلتا العينين، تبدو لنا الأطراف الخارجية من مجال رؤيتنا متقلّصة بعض الشيء. وقد بيّن هلمهولتس هذا العيب البصري في تجربة



صورة معكوسة – تَكوّنُ الصورة في عين الحيوان الفقري



صورٌ من كتاب تعليمي قديم: دراسة لطريقة الرسم المنظوري

عملية ، استخدم فيها رقعة شطرنج منحرفاً شكلُ خاناتها عن التربيع ، فإذا نظر إليها الناظر من مسافة معيّنة ، بدت له الخانات مربّعة . ودرس بيغر أثر هذا العيب البصري في فنّي الرسم والعمارة ، وكان يرى أنّ الرسّامين في عهد الباروك قد حادوا عمدا عن المنظوريّة الهندسية في الرسم الذي يكون داخل القاعات فيقف الناظر قريبا منه نسبيّا ، لذا جعلوا تجويفا في الخطوط التي في أطراف الرسم ليجبروا العيب البصري المذكور ؛ أمّا الصدر ، فقد اتّبعوا قواعد المنظورية في رسمه . ونلاحظ شيئا مشابها في هياكل الدوريّين التي لا تبدو لنا متقنة الهندسة ومتناسقة الشكل إلاّ لأنّ أجزاءها التي نراها أفقيّة هي في الحقيقة مقوّسة إلى تحتُ بعض التقويس . هذا ، وقد نقد الفسيولوجي هيرينغ الأنموذج الفوتوغرافي للعين نقدا شديدا منذ ظهوره . وأشار إلى أنّ هذا الأنموذج يهمل جميع وظائف العين التي لا يمكن تفسيرها إلاّ بالعمليّات الزمنية ، من ناحية ، وبتأثير أجزاء الشبكيّة بعضها في بعض ، من ناحية أخرى . من هذا تنظيمُ اتّساع الحدقة ، وتكيّفُ العين الذي هو طريقتها في التعامل مع الأضواء المختلفة الألوان والشدّة . ومن هذا أيضا مظاهرُ التغاير عند مقابلة شيء بآخر ، وعملية تَبيُّن الألوان المتتامّة . فهذه العمليّات تتمّ في معظمها ، كما نحن نعلم اليوم ، عن طريق «برامج توجيه» من الجهاز العصبي . لكنّ نقد هيرينغ لأنموذج العين الفوتوغرافي لم يُحفَل به في بداية الأمر ، كما لم يُحفَل «بعلم الألوان» الذي وضعه غوتة ، مع أنه عالج فيه قسما هاما من المسائل التي ذكرناها .

ونقدٌ آخر يُوجَّه إلى الأنموذج المذكور ، هو وجود البقعة العمياء في الشبكية . وقد اكتشف ماريوت هذه البقعة في القرن السابع عشر ، فكان يسلّي أهل البلاط في بريطانيا بأن يجعل الشخص في ارتفاعٍ ووضعٍ معيّنين ، يغيب فيهما رأسه عن نظر الناظر الذي تكون عيناه في وضع ثابت . والبقعة العمياء هي مكان اتّصال العصب البصري بالشبكية ، وهي لا تحوي شيئا من الخلايا البصرية . فهي قعرة سوداء ذات مساحة كبيرة نسبيا في مجال الرؤية ، تتّسع ، كما قال هلمهولتس ، لأحد عشر بدرا في صفّ واحد . وفي ظروف الرؤية العادية ، «تُملأ» هذه البقعة عن طريق المراكز البصرية العليا . فالعين ، إذاً ، لا تقبل التشبيه بالكاميرا التي لا وجود لبقعة عمياء فيها ؛ وهكذا فإنّ الأنموذج الفوتوغرافي لا يصلح إلاّ لتفسير الدرجة الدنيا من عملية الإبصار .

إلاّ أنّ عمليّة الإبصار لا تقتصر عند الإنسان على عمل العين وحدها ، وإنّما تشمل عمل الحواس الأخرى ، من شمّ ولمس وسمع ، كما تشمل أيضا عمل الفكر والذاكرة اللازم للتسجيل والترتيب والمقارنة . وعلى عكس الكاميرا التي لا تصوّر عادةً إلاّ مايعترض عدستها الشيئيّة ، فإنّ كلّ عين تُظهر لصاحبها ، على قدر درجة انتباهه ، مجالا بصريّا مؤلّفا من الأشياء التي يريد رؤيتها ، وليس مؤلّفا من الأشياء الموجودة أمامه فعلاً . فاستعداد المرء لرؤية شيء محدّد يعمل على تكوين صورة ذلك الشيء أثناء عملية الإبصار وعلى استبانته اللاحقة . وهكذا تكون استبانة بعض الألوان والأشكال ممكنة أو غير ممكنة على حسب خبرة الناظر وخلفيّته الحضاريّة ؛ والشيء نفسه يبدو لذا من الناس منطقيا ، ولذاك غيرَ منطقيّ ، فلا يدركه ، ولا يستطيع مقابلته بأشياء أخرى ، ولا يقدر على حفظه في ذاكرته . وعلى سبيل المثال ، فإنّ بعض الشعوب البدائية التي لا تعرف التصوير الفوتوغرافي تجد صعوبة في استبانة محتوى الصورة الفوتوغرافية ؛ والغريب أنّ صعوبة الاستبانة لا تنقص بازدياد دقّة الصورة الفوتوغرافية ، وإنّما تزيد . ويأتي هذا من أنّ الاستبانة ، في هذه الحالة ، هي إدراكٌ لأهمّ صفات الجسم المصوّر ؛ فإذا كثُرت من حوله التفاصيل ، أي صور الأشياء الأخرى التي ليس لها به علاقة مباشرة والتي لم تُصَوَّر معه إلاّ من باب الصدفة التي جعلتها تعترض طريق العدسة ، عندئذ يصعب على الناظر استبانة ذلك الجسم ، ويصعب عليه إدراك محتوى الصورة . والمهمّ في أغلب الحالات هو أنّ أجزاء الجسم تكوّن وحدة الشكل ومظهره العام . فهذا المظهر العام أساسيٌّ في عمليّة الاستبانة ، أمّا مظهر الأجزاء المفردة ، فثانوي . وما عمليّة الاستبانة التي تساهم فيها الحواس ، ويساهم فيها العقل إلاّ عمليّة تمييز الأساسيّ من غير الأساسي ، فهي عمليّة تبسيط وتنظيم وتوضيح .

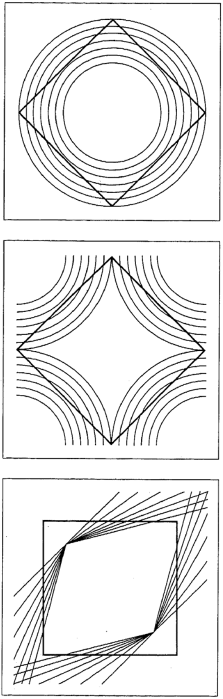
والبصر يدرك ، في الظروف الطبيعية ، عدّة أجسام وأشكال في وقت واحد . فهذه الأجسام والأشكال تملأ مجال الرؤية ، ولا تستطيع العين استيعابها جميعا استيعابا تاما ، أي استيعابا محدّدا بدقّة لأشكالها وألوانها ومواقعها من الناظر . لذا يوجّه الناظر اهتمامه ، عادةً ، إلى أجزاء محدودة من مجال الرؤية ، أو إلى أجسام معيّنة فيه ، ويهمل الباقي ، فيظلّ في عينه عالم المعالم .

وهكذا ، فإنّ عين المرء وعقله يختاران وينسّقان أثناء عمليّة

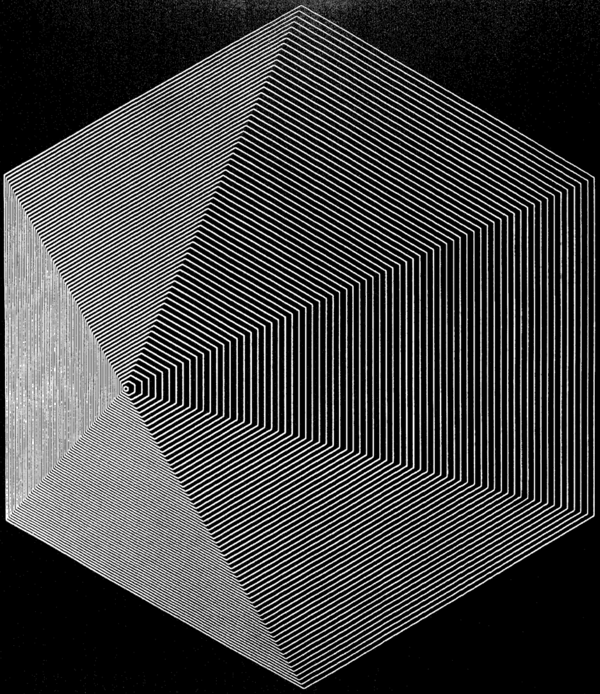


الإبصار التي هي عمليّة انتقاء وتمييز ، يهتمّ الناظر في خلالها اهتماما خاصا بالتغيّرات التي تحدث من حوله ، كاختفاء شيء وظهور شيء آخر . ولا ننسى أنّ حاسّة البصر قد خُلقت لمنفعة الكائن الحيّ ، ولخدمة مصالحه . فمن أولى مصالحه أن يتبيّن الشيء المتحرّك . أمّا الشيء الثابت ، فلا يهمّه إلاّ في درجةٍ ثانية ، لأنّ الشيء الذي يظهر فجأة ، أو يختفي ، أو يغيّر شكله ، أو حجمه ، أو لونه ، قد يكون ذا تأثير على ذلك الكائن الحيّ خطيرٍ أو غير خطير ، وقد يكون عائدا على ذلك الكائن الحي بالمنفعة أو المضرّة . وأمّا الثبات ، فهو من صفات الأشياء غير المتحرّكة ، كما هو من صفات العمليّات التي تتكرّر الحركة فيها على نفس النسق باستمرار . وفي هذه الحالة ، تقلّ المعالم البارزة في مجال الرؤية ، ويقلّ انتباه الناظر ، ويضعف ردّ فعله على التأثيرات المتردّدة على المنوال نفسه باطّراد .

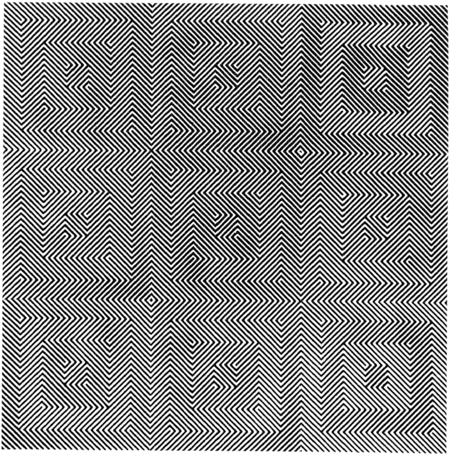
وتظلّ العينان في حركة مستمرّة لكي تجعل هدفها في الجزء الضيّق من مجال الرؤية الذي يبلغ فيه الوضوح قيمة قصوى . ويقع هذا الجزء في بقعة من الشبكيّة محدودة جدّا ، هي بقعتها الأكثر حساسيّة وتأثّرا بالإشارات الضوئية . فالعين مضطرّة ، إذاً ، إلى أن تنتقيَ جزءا من مجال الرؤية محدود المساحة ، وإلى أن تعزله ، وتجعله في الصدارة ؛ ثمّ تفعلُ الشيء نفسه بجزء آخر ، فآخر ، وهكذا . وهذا يعني أن الأجسام والأشكال التي في مجال الرؤية تُنتقَى بالعين وتُعزل جسما جسما ، وشكلا شكلا ، وذلك على حسب اهتمام الناظر ، أو حاجته ، أو على حسب تميّز الشكل أو الجسم من باقي الأشكال والأجسام في مجال الرؤية . أمّا الناظر إلى شكل في صورة فوتوغرافيّة ، فلا يقوم بعمليّة انتقاء الشكل ، وإنّما يقوم بها المصوّر نيابةً عنه . والمصوّر هو الذي تعرّف مجال الرؤية الكامل الذي انتقى منه ذلك الشكل ، فجعله بعدسة كاميراه في مجال الوضوح الأقصى ، وأخذ منه صورة . والمصوّر هو صاحب الاهتمام بذلك الشكل وصاحب التصرّف في اختياره دون غيره . وأمّا الناظر ، فإنّما هو مضطرّ إلى أن ينظر إلى لقطة خاطفة لجزء مقطوع من كلٍّ ؛ فهو لا يعرف مجال الرؤية الذي أُخِذ منه ذلك الجزء ، ولا يعرف طابعه العام ، فالجزء المصوَّر يصبح لديه المرجع الوحيد ، وطابعُ اللقطة الخاطفة الذي هو في الأصل طابع جزئي يصير لدى ذلك الناظر طابعا عاما . أضِف إلى هذا أنّ طابع ذلك الشيء المصوّر ، المقطوع من محيطه ، قد أصبح مشوَّها ؛ لذا يصعب على الناظر أن يتبيّنه رغم مطابقة الصورة للأصل ، أو ربّما بسبب تلك المطابقة . والحقيقة أنّ المظهر المفرد لشيء ما لا يكفي عمليا لتجريده . فلا يمكن ،



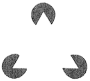
التظليل يُظهر الخطوط في انحناء : يبدو المربّع مشوّها عندما تقطعه مجموعة من الخطوط الدائرية (1 و2) والخطوط المستقيمة (3)



مثلا ، أن يظهر لشيء من الأشياء لونٌ بدون إضاءة ، يكون لها ، هي الأخرى ، لونها الخاص . كذلك لا يكون وزنٌ لأيّ جسم من الأجسام دون أن يكون في حقل الجاذبية . فهذه العلاقة بين الأشياء هي قوام الواقع ، لا تزول عنه ، ولا يمكن إزالتها إلاّ في عالم تصوّراتنا ، كما نفعل في بعض المعادلات . ثمّ إنّ تصوّراتنا العامة للواقع قائمة على ركائز واهية ، ما ننفكّ نصلحها ونقوّيها ، غير مبالين أحيانا بقلب الحقائق التي لا تطابق تلك التصوّرات . وكان حريّا بنا أن نعدّل تصوّراتنا بما يناسب الحقائق . فهذا الجمود في التفكير يجعل صاحبه غير قادر على تقبّل الأفكار الجديدة ، لأنّه يعتقد أنّ ما كان بالأمس صحيحا ، لا بدّ أن يظلّ على صحّته اليومَ ، وغدًا ، وبعد غد . لا بدّ ، إذاً ، من النظر إلى الأشياء نظرةً نزيهة ، خالية من التحيّز ، مراعيةً للتغيّرات التي تطرأ على تلك الأشياء وللتفاعلات التي تدخل فيها مع غيرها . ثمّ إنّ الوقت يجري ولا يتوقّف أبدا . لخليقٌ بالمصوّر ، مهما كان حذقه ، ومهما كانت سيطرته على جهازه ، ألاّ يُغفل العامل الزمني الذي سيحمل الناظر ، في وقت قريب أو بعيد ، على نقل الصورة من مجال زمني «جامد» إلى مجال زمني «حيّ» . فمن الخطإ ، إذاً ، أن نعتبر الصورة الفوتوغرافية مرآة للحقيقة ، أو بصمةً تركها جسم من الأجسام . كما أنّ هذه الصورة ليست نافذة تُنفذ إلى الماضي ، نفتحها ونغلقها كما نشاء . فالشيء المصوَّر ظاهريّا إنّما يفسَّر على ضوء الحاضر ، ومن الممكن أن يتغيّر تفسير الناس لصورة من الصور بمرّ الوقت ، ومن الممكن أيضا أن تُظهر الصورة شيئا غير موجود ، لم يوجد ، ولن يوجد أبدا . ونحن إذ ننظر إلى صورة فوتوغرافيّة لا ننظر في الحقيقة إلاّ إلى نسب صبغيّة وضوئية متفاوتة الشدّة ، فالصورة لا تحمل معنى ، إنّما الناظر يجعل لها المعنى الذي يريد . ●



يضطرب البصر عندما يتنقّل في هذا الرسم بين الأشكال المتجاورة لما يحدث من انطباع التنافس بينها



رسم عصري يعطي انطباع التسجيم بسبب الدرجات المتفاوتة في ميل الخطوط

نجيب محفوظ
صوت مصر وناقل أحداثها

بيتر هوفمايستر

ما زلنا نلاحظ ، لحسن الحظ ، اهتماما في ألمانيا متزايدا بكتب نجيب محفوظ الذي دخل في 11-12-1991 عقد حياته التاسع .

ولم ننس ما اعترى محترفي النقد الأدبي في ألمانيا الاتّحادية من شديد الارتباك عندما أعلنت لجنة نوبل عامَ 1988 عن قرارها منحَ الأستاذ نجيب جائزة نوبل في الأدب . لم يكن وقتئذ إلاّ قليل من الألمان سمعوا باسمه . أمّا الآن ، بعد ثلاث سنوات ، فقد تغيّر الوضع ، ونمت معرفة الألمان بنجيب محفوظ وبمؤلّفاته التي تحكي ما تركته التحولات الكبرى في مصر العصرية من أثر في المجتمع القاهري البورجوازي الصغير . كما ظهر في الألمان ، في هذه السنين الثلاث ، اهتمام بالأدب العربي ، وبكبار الأدباء العرب المعاصرين وكبيرات الأديبات العربيات المعاصرات الذين وجد قسم كبير منهم دُورا للنشر في ألمانيا وفي الدول الناطقة بالألمانية ، تنشر مؤلّفاتهم مترجَمةً . وما زال عدد هؤلاء الأدباء والأديبات في ازدياد . فهذا تطوّر للأوضاع إيجابي جدًا ، يعود الفضل فيه ، بدون شكّ ، إلى الأستاذ نجيب الذي كان له دورُ الرائد من حيث هو أوّل عربيّ حاز جائزة نوبل في الأدب .

يشتغل نجيب محفوظ بالأدب منذ ما يزيد عن خمسة عقود . وهو إلى ذلك شخصيّة ذات تأثير إجتماعي واسع لما يُنشر له في الأهرام من مقال وتعليق منذ ثلاثين عاما . وقد صدر مقال عامَ 1991 في مجلّة «نشر ونقد» (1) بميونخ لهارتموت فاندريش (2) ، وهو مترجمٌ وناشر للأدب العربي المعاصر ، عرض فيه لسيرة نجيب محفوظ ، ورأى أنّ إنتاج هذا الأديب صادر عن رغبة منه في الحريّة الفكرية ، والتسامح ، وفي عالم يكون أكثر عدالة وإنصافا .

ولكن ، ما سرّ النجاح الذي نجحته الآن روايات نجيب محفوظ في البلاد الناطقة بالألمانية ، وما الذي يجعلها ممتعة شيّقة؟ أسبب هذا الديناميكيةُ العاطفية التي تجري عليها أفكار أبطاله وأعمالهم ، هؤلاء الأبطال الذين يبدون لنا ، نحن الألمان ، في أوّل وهلة من عالم غريب كلّ الغرابة وبعيد كلّ البعد؟ أم سببه في الألوان الأدبية التي يستخدمها هذا الكاتب والتي بلغت البلاد الناطقة بالألمانية في وقت متأخّر؟ لقد لجأ نجيب محفوظ في معالجته الواقع إلى الأسلوب الروائي الذي غلب في مصر على غيره من الأساليب الأدبية في الأربعينات . وعلى عكس أدباء أوروبا ، رغب كاتبنا عن الحوار الداخلي ، ورغب عن اتّخاذ عدّة مستويات زمنية وإخبارية لروايته ، كما أنّه لم يمحُ من أشخاص رواياته طابعهم المميّز الخاص . وهكذا ظلّ كلّ ما في رواياته واضحا عند القارئ ، مفهوما لديه . ولم يتخلّ نجيب محفوظ عن طريقة السرد الزمني المألوفة إلاّ في وقت متأخّر .

ولا يلجأ كاتبنا في رواياته إلى الأسلوب الجارح أبدا ، ولا إلى اللغة العنيفة ، حتّى عندما ينقد أوضاعا اجتماعية شائنة ، كما فعل في «السراب» ، أو في «زقاق المدقّ» التي يصف فيها بهدوء وراحة بال تصرّفات صاحب المقهى الآثمة . فهذا الأسلوب هو أبعد ما يكون عن أسلوب بعض الكتّاب المعاصرين ، أمثال يوسف إدريس (وُلد عام 1926) ، أو يوسف الكايد (وُلد عام 1944) ، الذين نقدوا الأوضاع الاجتماعية الفاسدة بلهجة قويّة نقدا شديدا منذ أعوام الخمسينات والستّينات . وثمّة شبه إجماع على أنّ «الثلاثية» هي ذروة ما أنجز نجيب محفوظ في القصّة الواقعية الناقدة

(1) edition text und kritik, München
(2) Hartmut Fähndrich

القاهرة – شارع
المعزّ لدين الله



للأوضاع الاجتماعية . في هذه الثلاثية المؤلّفة من «بين القصرين» و «قصر الشوق» و «السكّرية» ، يروي لنا نجيب محفوظ قصّة أسرة قاهرية من الطبقة المتوسّطة في الفترة التي ما بين نهاية الحرب العالمية الأولى ونهاية الحرب العالمية الثانية . ونلاحظ هنا سمات من «شجرة البؤس» التي كتبها طه حسين في 1943 ، كما نلاحظ شبها برواية «بودنبروكس» لتوماس مان(3) ، ورواية «قصّة فورسايست» لجون غالسوورثي (4) .

واستخدم نجيب محفوظ نوعا من القصّة جديدا في الستينات إذ اتّخذت مواضيعة خلفيّة واضحة التشاؤم ، تصدم القارئ ببؤس أبطال القصّة الرئيسيّين وشقوتهم ، وبشعورهم بالخيبة والفشل والإحباط . وبات مصير الفرد المحورَ الذي تدور عليه القصّة . كذلك في «ميرامار» ، 1967 ، و «اللصّ والكلاب» ، 1961 . وينقل نجيب محفوظ الشعور بالخيبة أحيانا من المستوى الفردي إلى المستوى السياسي والاجتماعي . نلمس ذلك ، مثلا ، في «ثرثرة فوق النيل» التي ترمز أبطالها إلى المجتمع المصري بعد ثورة جمال عبد الناصر .

وأثارت رواية «أولاد حارتنا» ، أشهر رواية لنجيب محفوظ في ألمانيا ، ضجّةً كبرى بسبب الموضوع الشائك الذي عالجته ، إذ عمد كاتبنا إلى عرض تاريخ الديانات السماوية في إطار أحداث تدور في إحدى الحارات . وقد عارض علماء الأزهر الشريف هذه الرواية . وفي عام 1977 ، أتى لها نجيب محفوظ بتأويل جديد في رواية «حكاية حارتنا» . وحصل ها هنا تغيُّرٌ هام في نظرة أديبنا إلى العلم ، فبعد أن كان يؤمن بعظيم سلطانه ، وبقدرته على دفع المجتمع نحو الأفضل ، صار أكثر ميلا إلى الجانب الديني واللاعقلاني ، وأكثر اعتقادا بأنّ هذا الجانب يساهم بقدر لا بأس به في سعادة الإنسان . وهنا تكتمل الحلقة ، ونعود إلى «الثلاثية» ، وإلى الشاب كامل ذي الإيمان القويّ الساذج الذي يعتقد أنّ السعادة في الدنيا يمكنها أن تقوم على الدين ، إلى جانب قيامها على العدالة الاجتماعية .

وصدرت في عام 1977 رواية «ملحمة الحرافيش» التي جاء موضوعها في العزاء ، والتأسّي ، والأمل ، والتي يتحوّل فيها ، كما في «حكاية حارتنا» ، أحد الأماكن التي يتعبّد فيها الصوفية إلى ملجأ يلجأ إليه ناس ذوو جذور مقطوعة ليثوبوا فيه إلى أنفسهم ، ثمّ ليفكّروا في «كيفية» إقامة مجتمع عادل .

أُحيل نجيب محفوظ إلى المعاش عامَ 1971 ، فأصبح لديه الوقت الكافي للكتابة ، وازدادت قدرته الإنتاجية كثيرا . ولا بدّ أن نشير هنا إلى أنّ هذا الكاتب استمدّ أيضا مادّة مواضيعه من خبرته الطويلة في الوظيفة الإدارية ، كما استمدّها من معرفته الجيّدة بأحياء القاهرة القديمة وبالبورجوازية المصريّة الصغيرة ، كما نرى في عدّة قصص كتبها : من «القاهرة الجديدة» ، 1945 ، إلى «يومَ قُتل الزعيم» ، 1985 ، و «قشتمر» ، 1988 .

والملفت في الروايات التي كتبها نجيب محفوظ في السبعينات والثمانينات ، وهي أكثر من عشرين رواية ، هو أنّه عاد فيها إلى مواضيع قد عالجها فيما مضى ، تدور ، في معظمها ، حول الأوضاع الاجتماعية في مصر . فاتّصال روايات هذا الأديب بالمجتمع المصري مستمرّ . وهو ، من هذه الزاوية ، أديب ناقلٌ لأحداث مصر .

لم يكن نجيب محفوظ قطّ من الذين عملوا في السياسة بنشاط ، مع أنّه دافع دائما عن الحريّات السياسية والاجتماعية . أمّا اقتناعاته السياسية ، فلا يصرّح بها في رواياته إلاّ نادرا . صرّح بها ، مثلا ، في «الكرنك» التي صدرت عامَ 1974 ، وفي «ثرثرة فوق النيل» ، وفي «يومَ قُتل الزعيم» . فهذه الروايات تعالج عهد ناصر والسادات وتنقدهما .

وصرّح نجيب محفوظ غير مرّة أنّه لا يستطيع أن يتصوّر أدبا عديم الأهميّة السياسية . وفعلا ، فإنّ جلّ مؤلّفاته يحوي نقدا سياسيا . ويرى أنّ الوصف الواقعي للأوضاع القائمة هو في حدّ ذاته نقد لها ، سواء في ذلك الوصف الأدبي الكاريكاتوري وغير الكاريكاتوري . وقد أتقن نجيب محفوظ استخدام الاستعارة ، والمجاز ، والرموز ، والأمثال في نقده للأوضاع السياسية والاجتماعية . فكان هذا النقد ، رغم تقنّعه ، أو ربّما بسبب تقنّعه ، بليغا نافذا ، لم تقدر عليه الرقابة في غالب الأحيان . نذكر في هذا السياق ، على سبيل المثال ، رواية «رادوبيس» ، 1943 ، و «كفاح طيبة» ، 1944 ؛

(3) "Buddenbrooks", Thomas Mann
(4) "Forsyte Saga", John Galsworthy

فكلتا الروايتين ، بل كلّ روايات نجيب محفوظ ، تحمل رسائل مفهومة واضحة . أمّا موقف هذا الأديب من النظام المصري ، فتلخّصه سامية محرز في أنّ نجيب محفوظ كان طيلةَ حياته الأدبية كلّها يتنقّل على الخطّ الرفيع الفاصل بين الالتزام السياسي الصادق والامتناع السياسي العجيب . ومهما يكن من شيء ، فنحن نرى أنّ هذا الخطّ كان مفيدا للأدب المصري ، وكذلك للأدب العربي الذي لا يخفى فيه أثر نجيب محفوظ .

هذا ، ولا يكاد يُعرَف شيء في ألمانيا عن إنجازات نجيب محفوظ في المجال السينمائي المصري ، مع أنّ أديبنا قد كتب الحوار أو كان صاحب الفكرة في نحو ستّين من الأفلام التي أُخرجت إلى تاريخ 1988 . والحقيقة أنّه عمل في هذا المجال الذي ليس مجالَه بسبب صداقته للمخرج صلاح أبي سيف . أمّا المواضيع ، فكان بعضٌ منها ذا خلفية تاريخية ، مثل «النصر صلاح الدين» ، 1963 ، وهو فيلم مضادّ للاستعمار الأوروبي ، وكان بعضٌ آخر مأخوذا من روايات أديبنا نفسها ، مثل «اللصّ والكلاب» . وكانت الأفلام كلّها متّصلة بالواقع المصري ، أبطالُها أوقعتهم النوائب في العوز ، فراحوا يلتمسون مخرجا من طريق الإجرام ، فأخفقوا . وتدور الأحداث غالبا في أزقّة الأحياء القاهرية التي شهدت عهد الفاطميين ، وعهد المماليك ، والتي جعلها نجيب محفوظ الساحة المفضّلة لرواياته .

بيد أنّ أديبنا لم يرتح كثيرا لإخراج قصصه في أفلام لِما يتبع ذلك من نقص في الصيغة والمحتوى ، ومن تشويه لغوي ، فاعتزل الفيلم اعتزالا شبه كامل في بداية الستينات ، وخصّص طاقته لهوايته ، الأدبِ ، فنجح النجاح الذي نعلم . ●



القاهرة – مشهد يظهر فيه مسجد السلطان حسن

بمناسبة الذكرى المئوية لميلاد المثّال الكبير محمود مختار

تداخل الشرق والغرب في أعمال مختار

مجدي يوسف

في نفس الوقت الذي بدأت تتشكّل فيه معالم الوحدة الأوروبية ، ظهرت أبحاث جديدة تنفي التصوّر السائد بأنّ حضارة الغرب مجرّد امتداد لتراث الرومان واليونان القديمة . فهذا كتاب مارتين برنال «أثينا السوداء» (1) يفنّد في دراسة علمية رصينة تلك المزاعم التي طالما سادت المؤسّسات الثقافية والتعليمية في أوروبا منذ القرن الثامن عشر . وهو يزيح الستار عن حقيقة هامّة أغفلها المؤرخون في العصور الحديثة ، وهي أنّ الإغريقيين لم يتشرّبوا فكر مصر القديمة وفلسفتها على أرض مصر وحسب ، وإنّما قبل ذلك - بالمثل - في تربة اليونان نفسها حينما كانت مستعمرة مصرية في الفترة السابقة للعصر الهيليني ، وأنّ أفلاطون قد تتلمذ على فلاسفة مصر وكهنتها ، حتّى أنّ جمهوريته ليست إلاّ عرضا لمؤسّسات المجتمع المصري القديم ، وإن تميّزت بمسحة إغريقية مثالية . ويذهب برنال إلى أبعد من ذلك ، فيحيل القارئ إلى كتاب نُشر عام 1954 تحت عنوان : «التراث المسروق» (2) ، وهو لأستاذ جامعي يُدعى جورج جيمس ، يسوق الأدلّة فيه على أنّ اليونانيين القدماء ليسوا هم أصحاب الفلسفة الإغريقية ، وإنّما أصحابها هم أهل شمالي أفريقيا الذين عُرفوا باسم «المصريين» . ونحن هنا لا يعنينا - على أيّة حال - أن نهلّل أو نتحمّس بدورنا للقائلين بسبق الثقافة المصرية القديمة وتفوّقها على الثقافة الإغريقية ، أو أنّها تشكّل أصول تلك الثقافة وعمقها التاريخي ، إذ أنّنا لو فعلنا ذلك لما كنّا أقلّ تحيّزا من أصحاب النظرية القائلة بأنّ اليونان القديمة هي مهد الحضارة الأوروبية الحديثة . إنّما نفضّل منهجا مغايرا في محاولة فهم آليات اتّصال الحضارات الغربية بحضارات الشرق ، ولا سيّما بالحضارة المصرية القديمة وحضارة ما بين النهرين . فإذا كانت الأبحاث الحديثة ، على دقّتها البالغة - وكتاب مارتين برنال المذكور يُعدّ رائدا في هذا المجال - تثبت سبق حضارات الشرق القديمة على حضارة اليونان ، وأنّ تلك الأخيرة قد نهلت منها واستفادت ، فلا شكّ أنّها في استقبالها لفلسفة الشرق القديم وفكره قد أضفت عليه جديدا من خلال تباين علاقاتها الاجتماعية وحاجاتها الثقافية . بل أنّ أفلاطون - مثلا - في أخذه بنموذج المؤسّسات المجتمعية وتقسيم العمل في مصر القديمة مثالا لجمهوريته الفاضلة ، إنّما كان يريد بذلك أن يقدّم نقدا ضمنيا لما كانت تعاني منه ديمقراطية أثينا من اضطرابات وقلاقل . ونجد أمثلة شبيهة بذلك في العصور الحديثة حينما أسهب رفاعة الطهطاوي في بداية القرن التاسع عشر في وصف الحريات المدنية التي يسمح بها القانون الفرنسي (خاصة في كتابه : تلخيص الإبريز في وصف باريس) ، فقد كان يريد بذلك أن يوجّه النقد بصورة غير مباشرة إلى احتكار محمد علي للسلطة في مصر .

نخلص من ذلك إلى أنّ اتّصال حضارات الغرب بالشرق ، وتفاعلها الخلاّق معها يفضي بنا في النهاية إلى وحدة الثقافة البشرية ، ووحدة الفكر والفنّ الإنساني . ولكنّها ليست تلك الوحدة التي تطمس تمايز الثقافات والمجتمعات بعضها عن بعضٍ ، حتّى ليتعذّر التفاعل الإبداعي بينها ، وإنّما هي وحدة الاختلاف والمغايرة .

---

(1) Black Athena, Martin Bernal
(2) Stolen Legacy, Georg G. M. James

التحق محمود مختار (1891–1964) بمدرسة الفنون الجميلة بمجرّد افتتاحها في عام 1908. وما لبثت موهبته في النحت أن ظهرت، فأُرسل في بعثة إلى فرنسا لمواصلة دراسة النحت عام 1911. وهناك ظلّ في بعثته حتّى عام 1920، ذلك العام الذي عرض فيه نموذجا مصغّرا لتمثال «نهضة مصر» في باريس، قبل أن يعود إلى القاهرة ويسعى إلى تحقيق حلمه بتجسيد هذا النموذج في عمل فنّي عملاق، يصبح رمزا لمدّ الجسور بين حاضر وطنه – مصر – وماضيه العريق، ورفضا لهيمنة المستعمر الأجنبي.

عندما شكّل محمود مختار تمثاله الرائد «نهضة مصر» وهو في باريس كان صِنْوًا لشوبان حين وضع «مازوكاته» وألحانه المستمدّة من الموسيقى الشعبية البولندية وهو في مهجره الباريسي تضامنا منه مع مقاومة الشعب البولندي للمستعمر الأجنبي خلال القرن الماضي.

لذلك، فإذا كان شوبان بتمثاله الذي صار يخلّد ذكراه الآن في عاصمة بلاده وارسو، وبموسيقاه الرفيعة يحتلّ مكانا أثيرا في قلوب مواطنيه في المقام الأوّل، ومحبّي الفنّ والحرية في كافة أنحاء المسكونة، فإنّ مختار بتجسيده لتطلّع شعب بلاده في مقتبل القرن الحالي إلى الاستقلال والحرية والتقدّم، قد جعل ذلك منه بحقّ مثال مصر القومي. فأعماله السامقة معروضة على الملأ في ميادين القاهرة والاسكندرية، وفي المتحف المخصّص لبقية أعماله والذي تقوم حاليا وزارة الثقافة المصرية بتجديده وتحديثه حتّى يكون قبلة لمحبّي فنّ مختار في مصر والعالم العربي والعالم أجمع.

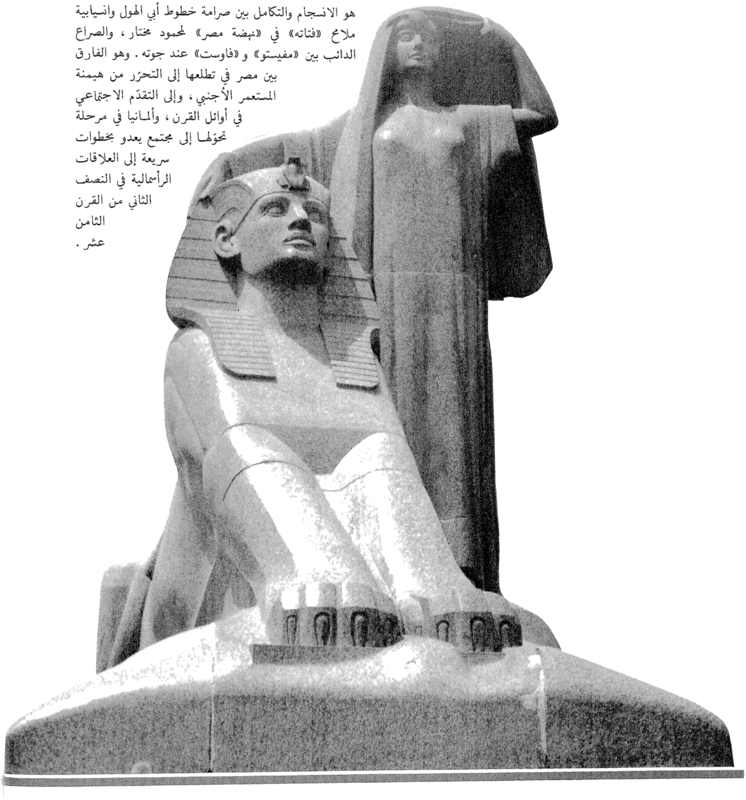
تمثال «نهضة مصر»

ولا شكّ أنّ هناك إجماعا على أنّ العمل الرئيسي الذي خلّد ذكرى مختار هو تمثال «نهضة مصر»، فلنتأمّله سويا في محاولة لسبر أغواره. يمكننا أن نجرّد هذا التمثال إلى مثلّث مرتكز على قاعدته، تجاوره وتتقاطع معه أسطوانة فارهة. أمّا هذا المثلّث، فيجسّده بدن ليث يتهيّأ للنهوض، ناصبا ذراعيه الأماميّين في توثّب، ورأس إنسان مصري قديم يتطلّع بعينيه إلى الأفق. هو إذًا أبو الهول شابا في أشدّ حالاته عزما وإصرارا. وأمّا الشكل الأسطواني الصاعد بجواره، فتجسّده بدورها فتاة ناهضة في اعتداد متسامٍ، وإن حنت خطوط ذراعها الأيمن على رأس أبي الهول المستنفر. ويلاحَظ هنا التقابل بين انسيابية ملامح الفتاة ورهافة خطوطها، على الرغم من تلخيصها الواضح وصرامة خطوط أبي الهول؛ والتقابل كذلك بين انتصاب الفتاة في وقفتها وتأهّب أبي الهول للنهوض في عزيمة لا تتزعزع.

فإذا كان جليّا أنّ كلاًّ من الفتاة وأبي الهول يمثّل مصر، فإنّ في وقفة الفتاة إلى جوار أبي الهول المتحفّز للوقوف ما يوحي باستمرارية مستقبلية وإعادة يرمز إليها التأهب للنهوض والنهضة الكاملة. فكأنّ مختارا يحوّل بذلك جمود الحجر إلى انسياب زمني لحلم أبي الهول الطموح. وبينما يتطلّع أبو الهول في تحدّ واضح ببصره نحو مطلع الشمس، إذ بالفتاة تتّجه بنظرها في نفس الاتّجاه، رافعة غطاء رأسها بذراعها الأيمن وكأنّها في حلم. والشمس ترمز – كما نعلم – عند قدماء المصريين إلى دورة الحياة وعودة الميلاد.

ولعلّ هذا الثنائي: الفتاة بسموها الرهيف إلى جوار أبي الهول برسوخه الشامخ، يقابل في رواية «فاوست» لجوتة «مفيستو» و«فاوست» اللذين لا يعدوان أن يكونا وجهين لشخصية واحدة، هي الشخصية الألمانية، مع فارق هام:

هو الانسجام والتكامل بين صرامة خطوط أبي الهول وانسيابية ملامح «فتاته» في «نهضة مصر» لمحمود مختار، والصراع الدائب بين «مفيستو» و«فاوست» عند جوته. وهو الفارق بين مصر في تطلعها إلى التحرّر من هيمنة المستعمر الأجنبي، وإلى التقدّم الاجتماعي في أوائل القرن، وألمانيا في مرحلة تحوّلها إلى مجتمع يعدو بخطوات سريعة إلى العلاقات الرأسمالية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر.



ويتزامن مع إبداع مختار لتمثاله العملاق «نهضة مصر» نشيد مصر القومي الذي وضع كلماته مصطفى صادق الرافعي عام 1920، والذي يقول مطلعه:

رسا أبو الهول ركينا ربض
ربضة جبّار على الأرض قبض
فالفزع الأكبر يوما لو نبض

وفي أثناء ثورة 1919 كانت الجماهير تهتف في الشوارع. وهي تردّد النشيد الذي وضع موسيقاه سيّد درويش:

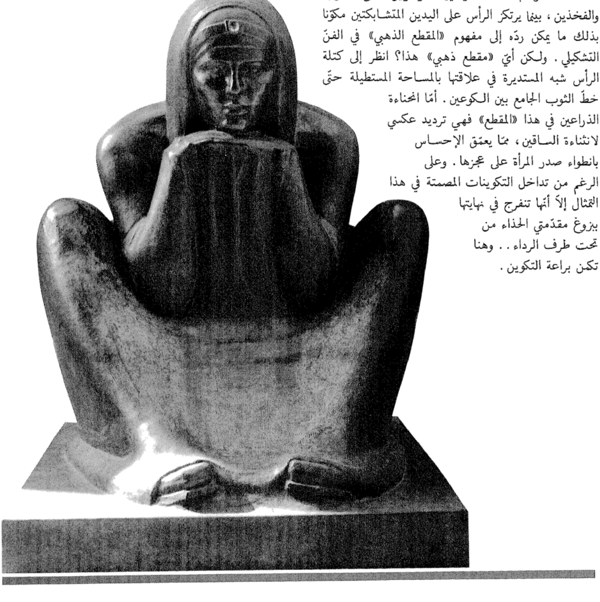
قوم يا مصري مصر دايما بتناديك
خد بنصري نصري دين واجب عليك
صون آثارك يا اللي ضيّعت الآثار
دول فاتولك مجد خوفو لك شعار

كان التحام مختار بهموم وطنه في هذه المرحلة الحاسمة من تاريخه هو الذي دفعه إلى ابتعاث اللغة النحتية عند أجداده في أوج مجدهم الأول. ولم يعقه عن ذلك أن كان بعيدا عن وطنه في باريس، بل كان ذلك أدعى إلى شحذ إمكاناته الفنية في هذا الاتّجاه. وهكذا، فعبقرية مختار في تمثاله «نهضة مصر» لا تكمن في ريادته لفنّ النحت في مصر الحديثة وحسب، وإنّما في تعبيره القوي عن قضايا مجتمعه بلغة تشكيلية أرادت أن تكون امتدادا للغة النحت في مصر القديمة. هكذا كان بعده عن وطنه، وتعرفه على أدوات النحت الحديث وتقنياته في باريس جسرا ممتدّا بينه وبين إعادة اكتشاف لغة أجداده النحتية في ثوب جديد. وكان الفضل في ذلك لا يرجع إلى ذلك البعد المقرّب وحده، ولا إلى عبقرية مختار وموهبته الرفيعة وحدهما، وإنّما إلى التحام كلا العاملين بعبقرية الانتفاضة الاجتماعية في مصر مطلع القرن التي فرضت التوجه النحتي على هذا النحو الخاص في هذا العمل العملاق.

* وفي تمثاله «إيزيس»، يرمز مختار إلى وطنه مصر (إيزيس هي زوج أوزوريس في الميثولوجيا المصرية القديمة). ونحن نجده في هذا التمثال يجمع بين الرسوخ الذي يوحي به مثلث الساقين المتشابكتين في جلسة القرفصاء الفلاّحية المصرية، وبين السمو الذي تشير إليه خطوط الجذع الممتدّة لتلحق بخطوط الذراعين المرفوعين فوق الرأس وحوله في استرخاء. إلاّ أنه من اللافت للنظر أنّ مختارا، على الرغم من حرصه على تزيين صدر إيزيس بعقد مصري قديم، وجدله شعرها على النحو نفسه، غير أنّه جعل خطوط وجه إيزيس تكاد أن تكون «إغريقيةّ» التفاصيل في اقترابها من الطبيعة، بعكس الخطوط المشطوفة التلخيصية لوجه «الفتاة» في تمثال «نهضة مصر»، هذا في نفس الوقت الذي جعل فيه – مثلا – أصابع القدم مضمومة إلى الساق الملاسقة لها، بدلا من أن تخرج عنها، كما هو الحال في الطبيعة التي كانت تقلّدها المدرسة الغربية في النحت، ولا سيّما المدرسة الفرنسية، في أوائل القرن. فبتغيير الطبيعة على هذا النحو (ليكتمل مثلث الساقين المتشابكتين) تلخيص نحتي يقارب تلخيص النحت المصري القديم. ومع ذلك، فلا يشعر المشاهد هنا بأيّ تناقض بين تجريد المصريين القدماء وميل النحت الغربي الحديث في أوائل القرن إلى تقليد الطبيعة بتفاصيلها كما يجمع بينهما مختار في عمله «إيزيس». فكأنّه يريد هنا أن يقول بلغة النحت أنّ مصر الحديثة، وإن تأثّرت بالغرب، إلاّ أنّها جالسة فوق قاعدة رصينة تربطها بخصوصيّتها الثقافية والحضارية الممتدّة – على تحوّلاتها – عبر آلاف الأعوام.

هل يمكن حقّا أن تُنقل لغة النحت إلى لغة الكلام؟ مجرّد سؤال..!

* وفي تمثال «كاتمة الأسرار» لمحمود مختار ، المعروض إلى جوار مدخل متحفه في القاهرة ، نلمس تأثيرا واضحا بالمنهج التلخيصي الذي يتميز به النحت المصري القديم . ويكاد أن يكون توظيف الكتلة هنا معاكسا لتوظيفها في تمثال «إيزيس» لمختار . ولعلّ الثوب الذي يغطّي المرأة الجالسة القرفصاء هنا بانحناء محدوب إلى الأمام هو الذي يبرز تلخيص خطوط الساقين المثنيّتين في انفراج لتدخل بينهما كتلة الصدر بمقدّمة الذراعين المرتكزين على الثوب والفخذين ، بينما يرتكز الرأس على اليدين المتشابكتين مكوّنا بذلك ما يمكن ردّه إلى مفهوم «المقطع الذهبي» في الفنّ التشكيلي . ولكن أيّ «مقطع ذهبي» هذا؟ انظر إلى كتلة الرأس شبه المستديرة في علاقتها بالمساحة المستطيلة حتّى خطّ الثوب الجامع بين الكوعين . أمّا انحناءة الذراعين في هذا «المقطع» فهي ترديد عكسي لانثناءة الساقين ، ممّا يعمّق الإحساس بانطواء صدر المرأة على عجزها . وعلى الرغم من تداخل التكوينات المصمتة في هذا التمثال إلاّ أنّها تنفرج في نهايتها ببزوغ مقدّمتي الحذاء من تحت طرف الرداء . . وهنا تكمن براعة التكوين .

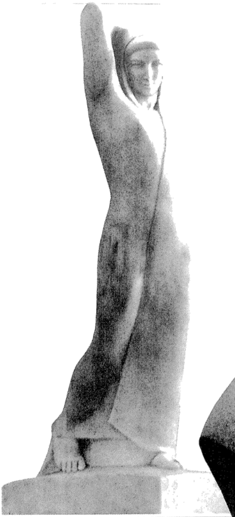


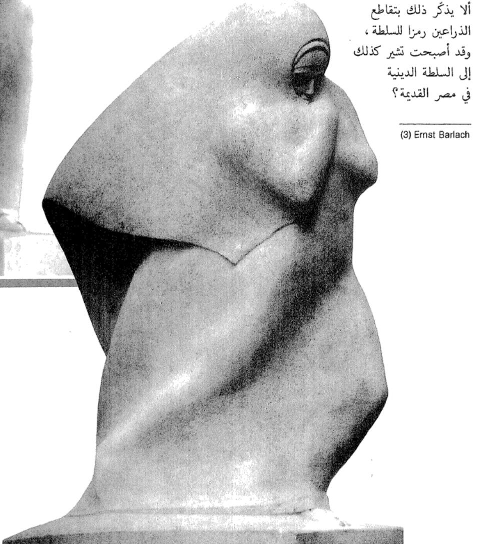
* تمثال «فلاّحة ترفع المياه» لمحمود مختار : نلمس هنا إحياء تشكيل الكتلة في مزج بليغ بين النحت المصري القديم ، بتلخيصية خطوطه ، والنحت الروماني في تجسيده لتوتر العلاقات في الكتلة . ويلاحَظ هنا أنّ هنالك إيقاعا ترديديا لعدّة مثلّثات هرمية في علاقة شدّ وجاذبية (أرضية) يمثّلها مثلّث الرأس والساعدين المنحنيين لجذب «البلاص» ذي التكوين الهرمي العكسي ، ومثلّثي الساقين المحدودبتين من الجانبين ، بينما لا يظهر من تحت الملاءة التي تغطّي المرأة القروية سوى تقاطيع وجهها السافر وأصابع قدميها في تقابل يكسر «هيمنة» الرداء شبه المصمتة !



* تمثال «الخماسيين» لمختار : ألا تذكرنا البساطة التلخيصية المعجزة في هذا العمل الفريد بأعمال إرنست بارلاخ (3)، مثّال ألمانيا الكبير الذي - وإن عاصر مختارا - إلاّ أنه لا يوجد أي دليل على تأثّر أحدهما بالآخر. وإن كان الأرجح أنّ كليهما تأثر بنبع واحد هو النحت المصري القديم.
أنظر في «الخماسيين» إلى تقاطع الذراعين على الصدر في محاولة جذب الرداء و«السيطرة»
عليه من عنفوان الريح.
ألا يذكّر ذلك بتقاطع
الذراعين رمزا للسلطة،
وقد أصبحت تشير كذلك
إلى السلطة الدينية
في مصر القديمة؟

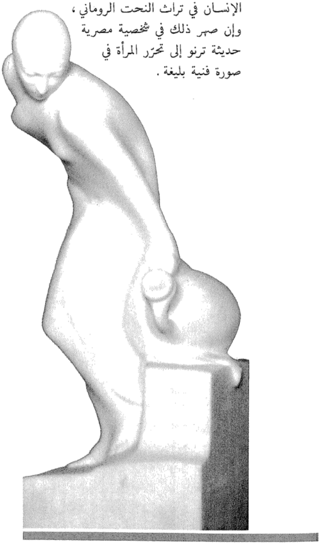
(3) Ernst Barlach





* تمثال «على ضفاف النيل» لمحمود مختار : وهو يجمع في تكوينه بين نهج الخطوط التلخيصيـة التي تشي بما تحتها وانحناءة الجذع في غنائية عذبة .

* تمثال «نحو الحبيب» لمختار : واضح فيه من بساطة واستقامة خطوطه على مدى الجذع الفاره ، والذراع الأيمن في انحناءته المرتخية إلى ما وراء الرأس ، أنّ مختارا قد استوعب جيّدا درس الكتلة والخط والتكوين النحتي عند أجداده القدماء ، وعرف كيف يوظّفه مضيفا إليه من خلال صدارة الإنسان في تراث النحت الروماني ، وإن صهر ذلك في شخصية مصرية حديثة ترنو إلى تحرّر المرأة في صورة فنية بليغة .



بعد ذلك يتعين علينا أن نسأل أنفسنا : كيف جمع مختار بين تأثّره بمدارس النحت الغربيـة وأدواته ولغة الفنّ المصري القديم ؟

يتّضح من أهمّ أعمال مختار ، وفي مقدّمتها تمثاله العملاق «نهضة مصر» ، أنّ ثورة المجتمع المصري في مقتبل القرن على المحتل الأجنبي والحاجة الملحة آنذاك إلى تأكيد الهوية الثقافية الوطنية في مجابهة الهيمنة الخارجية قد كان لها أبلغ الأثر في تشكيل أعماله النحتية التي استوحى فيها آثار أجداده القدماء . ولو أنّه لم يفعل ذلك ، واقتصر على المضيّ في درب مدرسة النحت الغربية التي تعلّم فيها تقنيات هذا الفنّ لصار في أفضل الأحوال واحدا من آحاد متوسّطي الفنّانين في أوروبا ، ولما كانت له بعض مكانته التي صارت له عن جدارة في بلده مصر . ومع ذلك ، فلم يكن مختار منغلقا على تراث أجداده القدماء في تشكيله النحتي ، بل أعاد صياغته انطلاقا من آخر ما وصلت إليه تجارب الإنسانية في فنّ النحت حتّى عصره . وهكذا أمكنه أن يقدّم إضافة ممتعة على الصعيدين المحلي والعالمي في آن واحد . ●

صانع الأغاني فولف بيرمان

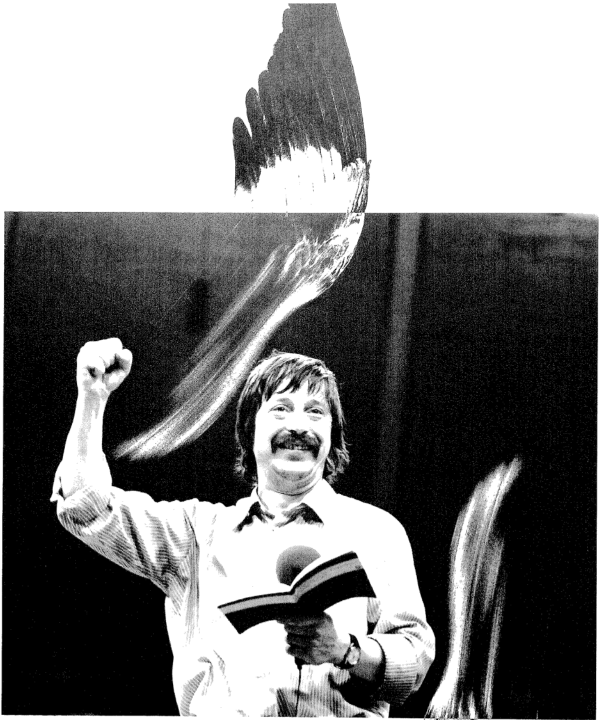
مرسيل رايش-رانيكي

كانت الصالة مكتظّة بالمشاهدين عندما ظهر الفنّان الذي كان الجمع كلّه في انتظاره. ظهر على المنصّة طلْقَ المحيّا، واثقا من نفسه. واستقبلته عاصفة من التصفيق والهتاف، فتحدّث إلى الجمهور قليلا في ارتباك، ما لبث أن استحال إلى جرأة وجسارة. ثمّ خبط في تردّد على القيثارة، وأخيرا، أخذ في الغناء بصوت مبحوح بعضَ البُحّة، لا يستطيع أحد أن ينعته بالجمال. وأنهى أغنيته الأولى؛ ولم يكد يفعل حتّى هلّل له الجمهور وابتهج به كلّ التهليل والابتهاج. فوزٌ باهر يحقّقه فولف بيرمان (1) من جديد بفضل قدرته على كسب كلّ الجمهور وجمعه حوله. كلّ الجمهور؟ أيمكن هذا؟ لا، طبعا. ونحن لا نرى ما نراه في هذه الصالة إلاّ لأنّ الذين يحضرون حفلات بيرمان لا يحضرونها للاستماع وحده، وإنّما للتصفيق أيضا وللهتاف. هم أنصاره، وأتباعه، وجماعته، وأوفياؤه. أمّا فنّ بيرمان، فليس بالفنّ الذي يجمع وينشر الوئام، وإنّما هو فنّ يدفع الجمهور إلى الاختلاف والانقسام.

وماذا يقول النقّاد في بيرمان؟ الحقيقة أنّ مجرّد الكتابة في شأنه تقلقهم: لم يُرد المحرّر المختصّ بالنقد الأدبي أن يكتب عن الحفلة المذكورة، وطلب إلى زميله المختصّ بالنقد الموسيقي أن يفعل ذلك. لكنّ هذا رفض، وأحال الموضوع إلى الذي يتابع برامج التسلية وحفلات الكاباريه. كلٌّ يبغي التملّص من نقد بيرمان. لماذا؟ ألِصعوبة هذا النقد، أم لشعورٍ بالإكبار نحو بيرمان، أم لقلّة الاكتراث به، أم ربّما لاحتقاره؟ لا ندري، لكنّ الذي ندريه هو أنّ بيرمان يدفع النقّاد، كما يدفع الجمهور، إلى الاختلاف والانقسام، ولا سيّما نقّاد الأدب. فهل النقّاد، إذًا، في شأنه قسمان، قسمٌ يمدح وقسم يذمّ؟ ليست الحال كذلك، وإنّما الحال أنّ معظم النقّاد يكتبون فيه، إذا كتبوا، كلاما طيّبا في غالب الأحيان، ويكتبون فيه بتقدير وإعجاب في بعض الأحيان. فالنقّاد لا ينكرونه إلاّ نادرا، إنّما يتجاهلونه كثيرا، خاصّةً كبار النقّاد منهم ومشاهيرهم. ولمَ يا ترى؟ الجواب عن هذا السؤال متّصل بدور بيرمان وبطبعه الخاص.

لم يخْلُ تاريخ الأدب الألماني من كتّاب تعرّضوا للنفي والإبعاد، وللتعذيب في السجون ومعسكرات الاعتقال. لكنّ هذا التاريخ لم يشهد ألمانيّا مثل فولف بيرمان الذي سمعه الناس وقرءوا له، مع أنّه مُنع من الغناء والنشر، والذي ظلّ طيلة أحد عشر عاما رمزا إلى مقاومة الإرهاب، ومثالا حيّا لعدم الامتثال واستقلال الرأي. كان بيرمان شاعرا مشهورا قبل عام 1965، وهو العام الذي صدر فيه أوّل كتاب له في الشعر ببرلين الغربية. وكان بيرمان وقتذاك من مواطني الجمهورية الألمانية الديمقراطية التي صار ناسها يتناقلون في السرّ نسخا من أشعاره لا تُحصى، وتسجيلات منها على الأشرطة. هكذا تحوّل بيرمان، كما يقول، إلى «عدوّ الدولة الرسمي المكمّم فمه». ومن هنا بدأت «أسطورة بيرمان». كان في ذلك الوقت يخاف السجن، لا شكّ في هذا، لكنّ الخوف لم يمنعه من تأليف الشعر والغناء. جازف بيرمان في سبيلهما بحرّيته، إن لم يكن بمصيره كاملا. لكنّ شعره، من جهة أخرى، مكّنه من أن يعيش في كرامة، ومن أن يغنّي، في نهاية المطاف. يقول: «لولا أنّ إلاهات الفنّ قبّلنني، لقتلني الطغاة ضربا» (أي لولا موهبتي الشعرية والفنّية). وكان بعيد النظر عندما قال في بداية أمره لرفاقه وأعدائه:

(1) Wolf Biermann



لن تُطفئوا الحريق أبدا
بل أنتم تصنعون ما تريدون منعه :
تصنعون شعبيّتي



هذا ، ولا يخفى عليّ ولا عليه أنّ شعراءَ أبعدَ منه شهرةً ، وملحّنين أعمق منه أصالة ، ومغنّين أجمل منه صوتا ، وعازفين على القيثارة أجود منه صنعةً قد وُجدوا من قبله في ألمانيا وغير ألمانيا ، ويوجدون الآن في ألمانيا وغير ألمانيا. هذا صحيح ، لكنّ شخص بيرمان يأبى أن يُدرج في صنف معيّن ، وأن يُحصر في فرع من الفنون بعينه . إنّ القوالب لا تناسبه ، كما أنّ الأطرَ تضيق عنه . بيرمان صانعُ أغانٍ رائد ، وموسيقيّ مكافح ، وخطيب محنّك محرّك للجمهور ، وشاعر سياسي ، وواعظٌ ، وكاتبُ مناشير . وهو إلى ذلك مهرّج ، وفكاهي ، وفنّان كاباريه ، ومذيع . فهل له إصبع في كلّ شيء؟ أم هل هو شاعرٌ ، شاعرٌ مغنٍ ، لا أكثر ولا أقلّ؟ نعم ، إنّه بين الأدباء فنّان ، وبين الفنّانين أديب .

في منتصف الستينات ، عندما كان اليسار الألماني يجمع قواه لشنّ الهجوم الواسع الذي طال انتظاره كثيرا ، نبّه هاينريش بُولّ (2) أصدقاءه ومعارضيه إلى أنّه عزم على اعتزال الكفاح السياسي لأنّه لا يريد أن يقال فيه «هذا واعظ بورجوازي» ، أو «جعجاع محترف» . وكان لا بدّ لبيرمان أن يكون أحيانا ، عن رغبة أو عن غير رغبة ، واعظا ومربّيا ، مثل هاينريش بُولّ . لكنّ بيرمان لم يصر «واعظا بورجوازيّا» أبدا . قال أحيانا في أشعاره وأغانيه أشياء لم يجرؤ أحد على التصريح بها جهارا ، مع أنّها كانت معروفة لدى كثير من الناس ، لكنّهم كانوا ، في أفضل الظروف ، يتهامسون بها في الخفاء . قالها بيرمان جهارا ، فاجتنى من الغرب مدحا ، ومن الشرق اضطهادا في تلك السنين من حياته المعلومة . فإذا رفّه عن نفسه بشيء من الاستراحة ، اجتنى من أصدقائه لوما وعتابا . فكان مثله كمثل المهرّج الذي قال لسيّده الملك لير : «بناتك عزمن على الأمر بجَلدي إذا كذبت ، ثمّ صرت أُجلَد كلّما فتحت فمي» .

وقد حدث أن رفع بيرمان صوته أحيانا ، بفعل الاغتياظ واليأس ، وأن قال رأيه وصرّح بمعتقداته بقوّة . لكنّه لم يتحوّل أبدا إلى «جعجاع محترف» ، على حدّ تعبير هاينريش بولّ . فما الذي وقاه من ذلك؟ وقاه منه شيء لا يقدَّر عادةً التقدير الذي يستحقّه : ذلك أنّ بيرمان لم يكن من أولائك الأدباء الألمان في الغرب والشرق الذين ما فتئوا يجتهدون طيلة العقود الأخيرة ، متذمّرين متبرّمين ، في أن يقنعونا بأنّهم في شقاء دائم بالمجتمع ، وبأنّ سعادتنا هي الدافع الوحيد الذي يدفعهم إلى التأليف .

وكثير من إنتاج بيرمان لم يأت من طريق المقاومة ومن طريق الكفاح السياسي ، وإنّما أتى من طريق طبع هذا الفنّان المازح ، ومن حميّته ، ومن ميله إلى الفكاهة ، والعبث ، والألاعيب . بيرمان يحبّ عمله ويجد فيه مرحا ومتعة ، متعة معدية ، تنتقل إلى غيره . إنّه لا يحاول مخادعتنا ، ولا يحاول أن يمثّل لنا الأدوار . فإن حدث أن مثّل ، فدورا واحدا ، دورَ فولف بيرمان نفسه .

تكلّم بيرمان عن نفسه منذ بداية أمره . فعل ذلك سابقا في الجمهورية الألمانية الديمقراطية ، ويفعله الآن في جمهورية ألمانيا الاتّحادية ، فهو لا يفكّر في أن يجتنب استخدام ضمير المتكلّم . وهو في كلامه يُظهر عيوبه وأماكن الضعف منه لمعارضيه وأعدائه ، ولأصدقائه وأنصاره . لكنّه عندما يغنّي عن نفسه ، فإنّه يغنّي في الوقت ذاته عنّا جميعا . وهو حقيق بأن يتمثّل بقول الشاعر كونراد فارديند ماير :

لستُ كتابا متقَن الوضع / بل أنا بشر بما فيه من تناقض

نعم ، شعر بيرمان يكشف لنا عن بشر بكلّ تناقضاته ، وعيوبه ، ومساوئه ، وأخطائه .

ويتساءل بيرمان : من ذا الذي يستطيع أن ينجوَ من حماقات زمانه كلّها؟ ويقول : «وأنا نفسي ما كنت أطبخ في بادئ الأمر إلاّ بالماء (3) ، وبالماء الذي كان يجري من مواسير الجمهورية الألمانية الديمقراطية» . ويقول أيضا : «أخطأت كما فعل غيري من الناس ، وصحّحت نفسي أحيانا كما لم يصحّح نفسَه غيري من الناس» . وفعلا ، فقد أخطأ بيرمان ، لكنّه لم يكذب ، ولم يخدع أحدا . ارتفع صوته في الستينات من «العتمة الألمانية» منشدا : «أعيش في الشطر الأفضل / وأحسّ بألم مضاعف» . ألم يكن يعلم أنّه يعيش في مجتمع غير عادل وفي دولة فاسدة؟ بلا ، كان يعلم ذلك . لكنّه كان صادقا ، رغم كلّ شيء ، لأنّه اعتقد أنّه يبصر ساحل الأرض الموعودة من الجمهورية الألمانية الديمقراطية .

في تلك السنين ، دعا بيرمان للشيوعية ، كما فعل على لسان الجدّة مويه : «يا ربّ اجعل الشيوعية تنتصر» . لكنّ موقفه تغيّر زمنا طويلا قبل انهيار الجمهورية الألمانية الديمقراطية والاتّحاد السوفياتي ، وقتَ كان من المثقّفين في ألمانيا الغربية

(2) Heinrich Böll

(3) تعبير خاص بالألمان يعني «ما كنت قادرا على صنع المستحيل»

من لم يكلّ دفاعا عن الجمهورية الألمانية الديمقراطية وإثناءً عليها. ووقتَ كان من الأديبات والأدباء في ألمانيا الشرقية مَن راح يمثّل الجمهورية الألمانية الديمقراطية في كلّ مكان، ومن ظلّ مواليا لحزب الاشتراكي الموحّد إلى آخر لحظة من كيانه. في ذلك الوقت، أو بالتحديد في 1983، لم يتردّد بيرمان في أن يُعلن بأنّ الشيوعية لم تعد تعني شيئا سوى «اضطهاد واستغلال مضاعفين»، وسوى «النفاق والقتل بالجملة».

نعم، لقد كنّ في نفسه، هو الآخر، آمالا هوجاء، وصاغ أحيانا معاني سخيفة في شعره وفي نثره. فعندما أُجبر في 1976 على البقاء في الغرب، اهتزّت به الأرض، وفَقَدَ توازنه. قال:

وإنّي تحوّلت
آه، لقد تحوّلتُ
من المطر إلى البول (4)

كلمة جارحة، لا شكّ. لكنّ بيرمان تراجع فيها وصحّح رأيه في عام 1978، أي بعد عامين فقط. وقد حاسب نفسه بعسر لم يحاسبه به أحد. أنشد: «كلامٌ لا يقال قلتُه وغنّيته / في مقدّمة المسرح، وقد جهرت عيني في الضوء».

هكذا هم الشعراء، يخطئون كثيرا. لكنّنا نعذر فولف بيرمان في أشياء ربّما لا نعذر غيره فيها. ربّما لأنّ بيرمان يكره كلّ ما يتّصل بالكلفة والرسميّات كرها شديدا. ولأنّه، عندما يهزأ بغيره، لا ينسى أن يهزأ بنفسه. ولأنّ من فضائله فضيلةً نادرة جدّا في ألمانيا، هي سخريّته من نفسه. ولأنّ شخصه وعمله متّحدان ومنسجمان تمام الاتّحاد والانسجام. وأخيرا، لأنّنا لا نكاد نعرف أحدا تعلّم مثله من عيوبه وأخطائه وخطاياه. وهو يعلم أنّ «الإنسان لا يكون صادقا مع نفسه إلاّ إذا تغيّر».

لم يَعُد بيرمان يعتقد أنّ للشعر تأثيرا سياسيا. يقول: «الأغاني لا تصنع تاريخا / التاريخ يصنع لنفسه أغانيَ». وإن كان بعض الأدباء، من برلين الشرقية بالذات، نصح، حتّى في عام 1990، بتكرار التجربة الشيوعية، وأحبّ أن تظلّ المنطقة التي في شرق نهر إلبه منطقةَ تجارب سياسية واجتماعية دائمة، فإنّ بيرمان الذي تعلّم من تجاربه لم يفكّر أبدا في تقديم النصائح لقرّائه ولا للأمّة الألمانية، ولم يفكّر قطّ في عرض الحلول عليهم. وقد سبق أن اعترف علانية في عام 1983 بأنّه لم يَعُد قادرا إلاّ «على تقديم فُتات يُتّخذ للعبث بالأفواه الجائعة، وخِرَقٍ لا تستر العورة، وحجارة لا تصلح إلاّ لأن يُقذف بها من بيوت الزجاج».

وبيرمان هو الآن أكثر ما يكون كآبةً وحَنَقا، كآبةً مظلمة وحنقا حزينا. لكنّ قوّته الشعريّة لم تقلّ؛ ونحن عندما نقرأ له أبياتا جديدة، نشعر، حتّى في أضعفها، بأمله الذي لا ينفد، وبغليانه وفورانه، وباعتقاده، لا في الثورة، وإنّما في الإنسان الذي هو مخلوق الله، كما يقول بيرمان.

وما زال شعره، كما في الماضي، يزدان بأجمل الحلل وأبهاها كلّما عرض فيه الشاعر لحنين، الحنين إلى الحبّ. يقول:

اعلمي أيّتها المحبوبة أنّك متسبّبة
في أنّ قصيدي
لا يعرف سواك. أنت والحب
متسبّبان في ذلك.
لا أقول إلاّ ما قيل
لا أقدر على أكثر من هذا.
أقدّم ما هو موجود. والماء
أجعله مبلولا

في هذا الشعر، يلتقيان معا: شكسبيرُ نابغة الأدب العالمي الذي لا يُضاهى، ومعاصرُنا صانعُ الأغاني الذي نقل إلى الألمانية مقطوعة السونيتة هذه.

وصحيح أنّ بيرمان، في كثير من الأحيان، «لا يقول إلاّ ما قيل»، ولا يتحرّج في أن ينهب خزائن الشعر، ويأخذ منها ما يحتاج إليه وما يروق له. فإذا أعجبته نفيسة من نفائس العصور القديمة، قد تراكم عليها غبار الزمان، أخذها، وأزاح عنها غبارها، ولمّعها، وأعاد إليها رونق أيّامها الأوّل. وبيرمان، عندما يأخذ من الأغاني الشعبية القديمة، أو يقلّدها، فهو إنّما يصنع أغاني شعبية جديدة. إنّه يجعل المأثور حديثا، ويصنع من أشعار أمس وقبل أمس أشعارا تحمل طابع شعره هو، بيرمان، وأخصّ مميّزاته. وهذا ما أنكره عليه بعض الناس بغير حقّ، وأُعجب به بعضٌ بحقّ.

(4) تحوير للمثل الألماني القائل: «تحوّلَ من المطر إلى تحت المزاب»، أي من سوء إلى أسوأ

وماذا عن مقالات بيرمان التي تُنشر في الجرائد وفي الكتب؟ الحقيقة أنّ أعمال بيرمان كلّها منسجمة ، وأنّ موسيقاه وأدبه وشعره ونثره يشكّل جميعها وحدة . فكثير من أبيات شعره يحمل لهجة النثر القويّة كما نلمسها في نثر أديب آخر ، برتولد بريشت (5) الذي ، وإن لم يبتكر هذه اللهجة النثرية ، أتقنها إلى أبعد حدود الإتقان . وأمّا نثر بيرمان ، فأساسه النغمة والإيقاع . وقد قال مرّة إنّه «يصفّر نغمات مقالاته ، ويبوّقها ، ويطبّلها» .

وماذا عن آراء بيرمان التي ينشرها في حنق وغيظ عن طريق أعماله الحاملة لكثير من جوانب سيرته؟ كنتُ مرّة مع هاينريش بولّ نتكلّم في إحدى مخطوطاته ، فشكرت له نزاهته ، فأجاب في ضجر : «النزاهة عندنا مجانا» . وهذا ينطبق على بيرمان أيضا . وأنا لا أريد هنا أن أثني على نزاهة مقالاته الرائعة ، كما لا أريد أن أذكر لكم أنّ لديه الشجاعة الكافية ليقول دائما ما يعني . فهذا ، لحسن الحظّ ، لا يتطلّب في بلادنا أدنى شجاعة ، فالحريّة عظيمة في جمهورية ألمانيا الاتّحادية ، وأعظمُ منها الجُبن . ولكن ، لا بأس في أن ننوّه بجرأة بيرمان : ففي هذا البلد ، حيث يُتوهّم العمقُ في كلّ بركة عكرة ، يملك بيرمان جسارة مدهشة على الكتابة بوضوح ، هدفه الأوّل أن يفهمه الناسُ . إنّه متعلّق بالوضوح إلى أبعد حدّ ، ومع أنّه شاعر ألماني ، ومغنّ ألماني ، فهو من أنصار المذهب العقلي .

ويتساءل بيرمان : أيّما أفضل : ديدالوس أم ابنه إيكاروس؟ ثمّ يفضّل الأوّل على الثاني . يفضّل ، على عكس الأسطورة ، ديدالوس الذي اخترع الأجنحة الاصطناعية وأعدّها ، والذي نجح في أن يهرب وينجو بنفسه . لكنّ الشهرة – لأسف بيرمان – لم تُكتب للأب ، على الرغم من مزاياه وحسن تقديره للأمور ، وإنّما لابنه الطائش الذي اندفع بلا رويّة يعلو في طيرانه إلى أن ذاب شمع أجنحته ، فوقع . ويعلّق بيرمان على الأسطورة باقتضاب : «إعجابُنا بالمخفق ، لا بالناجح . فالنجاح يبعث فينا الملل ، والإخفاق يثير فينا الاهتمام» . ويرى أنّ الحياة لم تستمرّ على الأرض إلاّ لأنّ البشرية سلكت مسلك ديدالوس . أمّا «انقضاض إيكاروس» ، فلن ينفع اليوم أحدا . كلامٌ منطقي ، لا محالة . لكن ، إلى من ينتسب بيرمان؟ أينتسب هذا الشاعر والمغنّي إلى الأب ذي التقدير السليم ، أم إلى الابن ذي الطيش القاتل؟ أينتسب إلى ديدالوس ، المهندس الماهر ، أم إلى إيكاروس ، الفتى الفاشل الغارق في الأحلام؟ الحقيقة أنّ بيرمان أيّد ذاك وتغنّى بهذا . ولبيرمان «قصيدة إيكاروس البروسي» التي تُعتبر الحصيلة الشعرية لجيل كامل . وعندما زار الشاعر الأميركي ألّن غنسبيرغ (6) برلين في عام 1976 ، أخذه بيرمان إلى المكان الذي يقطع فيه شارع «فريدريش شتراسه» نهرَ «شبري» ، وهو جسر «فايدندامر» الذي على سوره تمثال نسر بروسي من حديد الزهر . قال بيرمان : «قلت : انظر يا ألّن ، إذا وقفتُ في وضع معيّن ، ظهرتُ كأنّي أحمل جناحَي هذا الطير الملعون على كتفَيّ . فأكون ، إذًا ، إيكاروس البروسي» . بل هو إيكاروس الألماني ، فولف بيرمان ، الشاعر الناجح الذي يقول :

ذراعاه تؤلمانه كلّ الألم
لا يطير
ولا يسقط
ولا يُحدث ضجيجا
ولا تَهِن قواه
على سور نهر شبْري

(من جريدة فرانكفورتر ألغماينه تسايتونغ FAZ)

(5) Bertold Brecht

(6) Allen Ginsberg

مخطوطة من روائع فنّ الكتاب الإيراني

ريناته فرنكه

تُعَدُّ «مخطوطة بايسنقر» الإيرانية ذات الرسوم المنمنمة الرائعة في نفائس المخطوطات. لقد أُنجِزت هذه المخطوطة في الشطر الأوّل من القرن الخامس عشر؛ وهي الآن من أبهر التحف المحفوظة في المتحف الإسلامي ببرلين.

وقد كان من نتائج الحرب العالميّة الثانية أن قُسم هذا المتحف قسمين، جُعل كلٌّ منهما في مبنى مستقلّ، وظلّ التقسيم قائمًا عدّة عقود. فلمّا أعيدت وحدته، أقام المتخف الإسلامي عرضًا خاصًا بمناسبة حلول العام الجديد 1992، أعلم فيه بأنّ الرسوم المنمنمة النفيسة التي قُسّمت بين الشرق والغرب قد جُمعت الآن من جديد في مخطوطة واحدة.

هذا، وقد أُعِدّت هذه المخطوطة بشيراز في حولى 1420 للأمير التيموري بايسنقر (1397 – 1433)، وهي مزخرفَة الصفحات ومحتوية على تسعة وعشرين رسمًا منمنمًا، أي صورة صغيرة. وشرح العرض الظروف التي مكّنت المتحف من اقتناء هذه المخطوطة. فكما يتبيّن من محضرٍ محرّر ومن إيصالٍ، دُفع في يوم 24 أبريل 1925 مبلغ خمسة آلاف مارك ألماني لسيّدةٍ توسّطت لأمير أفغانستان في بيع المخطوطة.

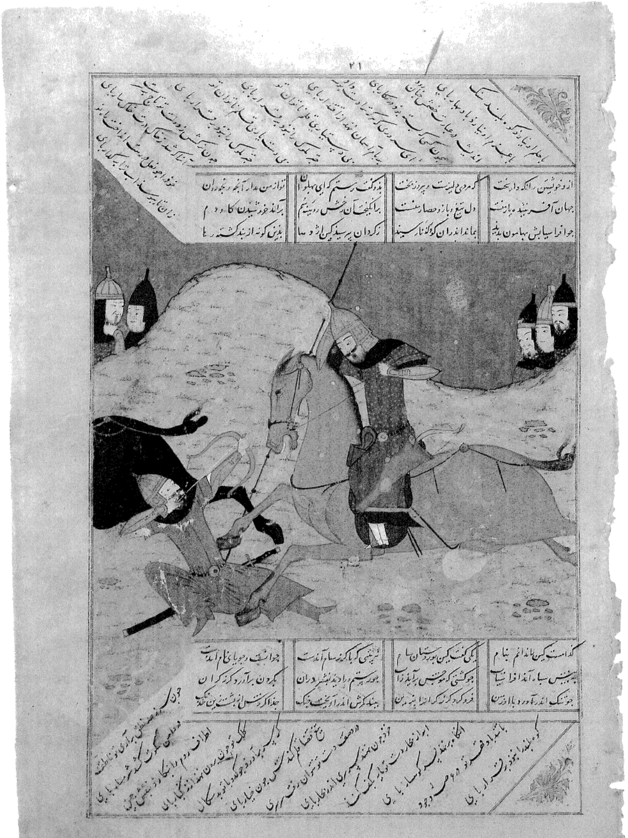
وقد عُرضت مخطوطة بايسنقر في عدّة معارض دوليّة، منها، مثلا، المعرض الكبير للفنّ الإيراني الذي انعقد في لندن عامَ 1931.

وتحتوي المخطوطة التي هي مختارات من الشعر الفارسي على تسجيلات موثوق من صحّتها، تخبرنا بالذي كُلّف بإعداد هذه المخطوطة، وبتاريخ إعدادها، وبمكانه، وكذلك بالخطّاط الذي خطّها. وجاء في كلمة الإهداء التي كُتبت بخطّ أبيض على أرضيّة ذهبيّة أمام غصن أخضر متسلّق أنّ هذه المخطوطة أُنجزت بتكليف من مكتبة الأمير بايسنقر الذي كان مقيما بمدينة هراة في ذلك الوقت. ويذكر الخطّاط اسمه في ثلاثة أماكن من النصّ، وهو محمود الحسيني، كما يخبرنا بأنّ الفراغ من إعداد مجلّد المخطوطة قد كان بقصر شيراز في عام 823 للهجرة (1420 م). وكان الأمير إبراهيم سلطان، أخو بايسنقر، يسكن وقتئذ ذلك القصر. فمما لا شكّ فيه أنّ هذه المخطوطة تأتي من ضمن التحف الفنّية المعمولة في عهد التيموريّين.

وإن كان تيمورلنك قد نشر الرعب والفزع في العالم، فإنّ أحفاده دعموا العلم والفنّ، ولا سيّما أبناء شاهرُخ ميرزا (1377 – 1447). فأكبرُهم، وهو أُلغ بك، كان فلكيّا معروفا؛ وأخواه الأصغران، إبراهيم سلطان وبايسنقر، كانا خطّاطَين ذوَي شأن، اشتهرا ببراعة نادرة، وفاقا الخطّاطين في زمانهم، كما يُقال. وقد أسّس بايسنقر مكتبة في هراة، عمل فيها من الكتّاب وحدهم أربعون، وعمل فيها فنّانون متخصّصون في مجالات شتّى، كالرسم، والتمويه بالذهب، والتجليد. بيد أنّ المخطوطة المذكورة لم تأت من مكتبة بايسنقر بهراة، وإنّما طُلبت من شيراز تلبية لرغبة هذا الأمير. ومعروفٌ عن الأخوين إبراهيم وبايسنقر أنّهما كانا شغوفين بالكتب؛ وقد كانا يتراسلان الرسائل الأدبية. فليس بعيدا أن يكون بايسنقر استوهب من أخيه المخطوطة المذكورة لعلمهما بقيمة مثل هذا العمل الرائع.

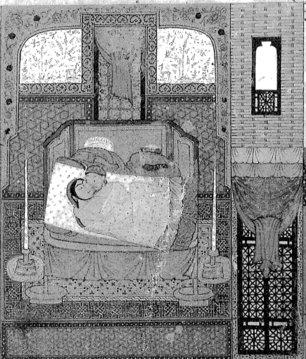
تقع المخطوطة في 950 صفحة، محفوظة في متحف برلين كاملةً. ويأتي في بدايتها كلمةُ الإهداء الرائعة، يليها أربعة أزواج من الصفحات المزخرفات، في الزوجين الأولين العنوانُ والفهرست، وفي الزوجين التالين بداية النصّ.

وابتُدئت المخطوطة بمنتخبات من شاهنامه الفردوسي (943 – 1020)، تلاها كتاب «منطق الطير»، وهو تأليف صوفيّ لفريد الدّين عطّار (1119 – 1220). ثمّ تصدّر المخطوطةَ «پنج كنج»، أي الكنوز الخمسة، وهي خمس منظومات قصصيّة لنظامي كنجوي (1141 – 1209). واختُتمت المخطوطة بخماسيّتين، إحداهما لخواجو كرماني (1280 – 1352)، والأخرى للأمير خسرو دهلوي (1253 – 1325)، وهما من الشعراء الذين تباروا في تقليد نظامي كنجوي. وكُتبت النصوص الرئيسية في أربعة أعمدة في صدور الصفحات،



رستم يقاتل أفراسياب

طبرزد گداز نده شد در گلاب
درافتاد شکر بجام شراب
لبالب شد از می بلورینه جام
روان گشت سیماب بر سیم خام
سر درج لولوی تر بر گرفت
همه درج در لولوی تر گرفت




جو شه باذپا را بمیدان جهاند ‏/ ز میدان بنوک سنان خون براند
کمیت روانش جو پر بکشید ‏/ بیک گام ده میل ره بی برید

جنان تیز رو بود گلگون شاه ‏/ کریشش یکی بوذ هامون وجاه
جو سر بر زد آن توسن بدلگام ‏/ زبان نشاطش فرو شد بکام

بگلبرگ بر زد گلاب نشاط ‏/ بگشت آتش غم ز باب نشاط
جوان شمع شب تاب بستان فروز ‏/ برفت از گلش آب بستان فروز

ز درج گهر شاخ مرجان برست ‏/ بلولو صدف شاخ مرجان بشست
جو الماس پس شد لعل برداخته ‏/ شد ایوان بر از لعل بگداخته

شکر در کنار و رطب در میان ‏/ طبرزد بدیت و عسل در دهان
شبانروزی از خواب باز آمدند ‏/ روان بر ورود دلنواز آمدند

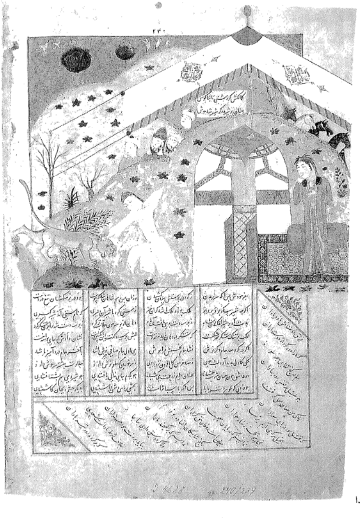
دگر یک شبانروز با یکدگر ‏/ بگردند جز خواب کاری دگر
جو پر بر گرفتند از جای خواب ‏/ بشستند خود را بمشک و گلاب

صنوبر بدیبا بیار استند ‏/ پس از جامه جام طرب خواستند
ستایش گرفتند بر داد گر ‏/ که آورد شان دور دوری بسر

شه مجلس آرای بستان فروز ‏/ نیامد برون از حرم جند روز
گهی لاب بسکرد و گاهی طرب ‏/ گهی قند بخورد و گاهی رطب

وكُتب من حولها على الحواشي بخطّ مائل قصائدُ شعرية قصيرة من أزمنة مختلفة ، تمتدّ إلى القرن الخامس عشر .
أمّا الرسوم المنمنمة التسعة والعشرون . فقد وُزّعت في المخطوطة توزيعا غير متساوٍ ، يجعل في الصدارة شعر نظامي الذي خُصّص له أربعة عشر رسما . وتتّسم الرسوم بسمات مدرسة الرسم الشيرازية التي تتميّز باقتصار الصور على عناصر قليلة . أمّا إخراج الصور المحكم الذي يبرز ببراعة أهميّة الأحداث ، فهو ميزة خاصّة بمخطوطة بايسنقر هذه : نشهد المعامع الحامية ، والأشكال المعمارية التي تعطي انطباع الفسحة ، ونشهد الإشارات البليغة ، والتداخلات الجريئة . كلّ هذا يُظهر الإقدام على التجديد الفنّي . وتذكّرنا عناصر أخرى ، كالصخور الغريبة الشكل ، والسحب المترهّلة ، ببعض صور الشرق الأقصى التي كان الإعجاب بها آنذاك شديدا في العالم الإسلامي . ومعلومٌ أنّ العلاقة بين شرق آسيا والصين كانت وثيقة على نحو خاصّ في إبّان دولة التيموريّين .

ويدور موضوع أشعار هذه المخطوطة حول الحبّ ، والكفاح ، والبطولة ، وحول الانتصار على الأعداء ، والبحث عن السعادة . وترينا الصور جيادا متّقدة النشاط ، ودارًا وهي هاربة من إسكندر ، ومجنونا بين الوحش ، وسلطان سنجر مع العجوز ، وصيدَ الأسود ، ونساء جميلات ، وجيوشا متقاتلة ، وعشّاقا يتبادلون يمين الحبّ في حنان . صورٌ رائعة الفنّ ، محكمة النسق ، تسرّنا وتحرّك عواطفنا كما سرّت الناس وحرّكت عواطفهم في ذلك العهد البعيد . ●



خسرو يقتل أسدا

تداخل الحضارات على أرض سوريا
معرضٌ بمدينة شتوتجارت

ميخائيل شتاينهاوزن

ينظّم متحف ليندن موزيوم (1) الذي بمدينة شتوتغارت معرضا كبيرا خاصا في كلّ عام؛ وكان موضوع المعرض في عام 1991 حضارات بلاد الشام. وقد تمّ العرض في طابقين من مبنى المتحف، وجُمع فيه قرابة ألفٍ من قطع الاستعمال اليومي والأدوات المستخدمة في شمال الجزيرة العربية. والأرجح أنّ هذا المعرض هو أكبر ما أُقيم من نوعه إلى الآن. شمل، من جملة ما شمل، قطع الحلي، والمنسوجات، والأدوات الخزفية، والأسلحة، والأثاث ذا الخشب المرصّع بالصدف والعاج. جميعُها أعطى الزوّار فكرة عن غنى الحضارة التي صنعتها القوميّات المتعدّدة في بلاد الشام. وقد بذل أنطوان توما، وهو سوريٌّ يعمل في الصحافة، مجهودا عظيما في جمع القسم الأكبر من هذه المعروضات التي باتت الآن تعدّ من القطع النادرة. ولا شكّ في أنّ السيّد توما قد أدّى خدمة جسيمة لمواطنيه السوريّين بجمع هذه الشواهد على مهاراتهم وقدراتهم الصناعية. وضمّ المعرض المذكور، إلى جانب المعروضات التي جمعها أنطوان توما، قطعا يملكها ليندن موزيوم، وقطعا أخرى جُلبت من متحف الإثنولوجيا ببرلين (2).

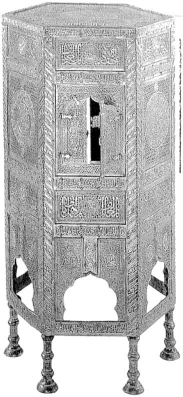
وتناول العرض ثلاثة مجالات رئيسية: الأدوات الشائعة الاستعمال عند البدو، وكان معظمها من الربع الأخير من القرن التاسع عشر. ومنتجات الفلاحين وسكّان الريف. ومنتجات الصناعة المدنية. وأظهر كلٌّ من هذه المجالات الثلاثة التنوّع الشديد والثراء العجيب اللذين تميّز بهما الصنائع والفنون الشعبية في سوريا. فهذه الصنائع والفنون تداخلت منها أقسامٌ، وتلاحمت أخرى على مرّ الأزمنة بفعل تداخل الحضارات المختلفة والتحامها على أرض الشام في خلال عدّة آلاف من السنين، من أولى العهود لحضارات ما بين النهرين إلى أواخر عهد الدولة العثمانية. تاريخٌ على امتداد سبعة آلاف من السنين، يحسّ به زائر هذا المعرض، بل يكاد يلمسه لمسا، وهو يسير في الممرّات بين المعروضات، معاينًا من آثار الشعوب المختلفة اللغات والأديان التي قطنت أرض الشام ما يجعل الخيال يطوي الزمان والمكان في رحلات ذهنيّة ممتعة. ويلاحظ الزائر في هذا التنوّع الحضاري الشديد تأثير تيّارين قويّين، يتنازعان الغلبة، فتكون لهذا تارةً، ولذاك أخرى: تأثير حضارات المتوسّط، وتأثير الحضارة العربيّة.

وكان في قاعات العرض رسوم بيانيّة، عرّفت بمنتجات البدو وبتاريخ القبائل الكبرى كالرُّوالة وعنزة وشمّر وبتقاليدها وأدواتها وأمتعتها التي تتّخذ أحيانا طابع التحف الفنيّة. من ذلك، مثلا، السروج التي عُرض منها نوعان مختلفان، كلاهما من القرن التاسع عشر: سرجٌ موشّح يستعمله بدو الروالة مُخاطٌ عليه لُبادة فاخرة. وسرجٌ للبدو والحضر على السواء، له مقعد خشبي مرتفع مغلّف بالجلد، وزخرفةٌ على الطريقة الشركسية بالصفائح الفضيّة مع ركابين مصبوبين. وقد عُرض في هذا المجال أصناف من اللبّادات، والخُرَجة، والأكياس، والمزاود، والأجربة، منها المزخرف بمتنوّع الأشكال، ومنها المزيّن بخطوط الألوان الزاهية. وعُرضت مجموعة مكوّنة من أجربة بنادق، وحمائل سيوف، ووعاء من جلد لشيشة، وهي قطعٌ جلبها الرحّالة الألماني أوتينغ (3) مع غيرها من أرض سوريا الحالية، خلال رحلة أجراها إليها في ثمانينات القرن التاسع عشر. كما عُرض من أدوات خيمة بدوية مهراسٌ للبنّ مع مدقّته، وملعقة، ومقلاة لتحميص البنّ، وتجهيزات للتعبئة والتبريد.

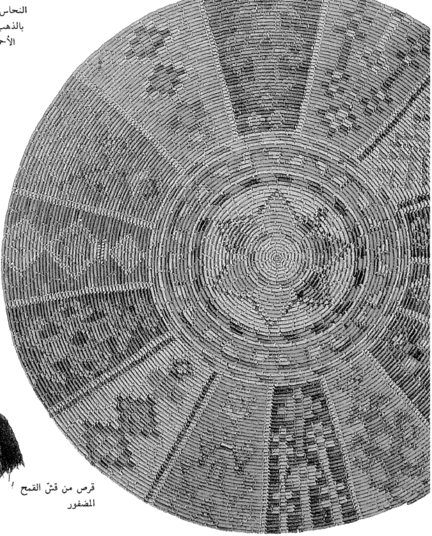
وخُصّص قسم هام من هذا المعرض للأزياء العربية المختلفة

(1) Linden-Museum (2) Museum für Völkerkunde Berlin

(3) Euting



محمل مصحف مصنوع من النحاس الأصفر ومزخرف بالذهب والفضّة والنحاس الأحمر، دمشق، أواخر القرن التاسع عشر



قرص من قشّ القمح المضفور



رحل من رحال الروالة في أغلب الظنّ، من حوالى 1880



أساور بدوية من هذا القرن مصنوعة في دير الزور. تُقفل بالمسامير، وهي مزخرفة بالتراصيع وبنقوش النلّ



قبقاب من خشب الأرز
مرصّع بالعاج والصدف،
دمشق، القرن التاسع عشر

مبسمان من المرجان
الأسود مرصّعان
بالفضّة، دمشق،
القرن التاسع عشر

معطف نسائي مطرّز الصدر
والكمّين، ومزخرف بالألوان

على اختلاف المناطق والأقاليم التي تُلبس فيها. وتذكّرنا هنا المثل العربي الذي يقول : «كُلْ على ذوقك وألبَس على ذوق الناس» . فهذا المثل يبيّن اهتمام العرب بإتقان صناعة الأزياء وتصميمها على حسب ما يناسب الذوق العام والاعتبارات الاجتماعية . لكنّنا لاحظنا أنّ أزياء أهل المدن قد فقدت بفعل التأثير الأوروبي كلّ شيء تقريبا من طابعها الأصلي ومن تنوّعها وبهائها القديمين، بينما حافظ أهل الريف على طابع أزيائهم الشرقيّة التي يرجع أصلها إلى عهد بعيد .

ورأينا في العرض ثوبا تقليديا من الأثواب التي ترتديها نساء البدو في شمال الجزيرة العربية مصنوعا من الحرير الساتاني الأسود ، له كمّان ضخمان . وقد يبدو هذا الثوب في الوهلة الأولى مفرط الحجم ، إذ يبلغ طوله 340 سنتيمترا ، وعرضة 234 سنتيمترا ، وطول كمّه نحو مترين . لكنّ هذه المقاسات مفيدة ، في الحقيقة ، ومناسبة لحياة البدو التي هي حياة حركة وتنقّل . فالكمّان الطويلان يصلحان لحمل الأطفال إذا ما جُمعا بعقدة إلى خلف ، كما أنّ صاحبة الثوب تستطيع أن تلتفّ فيه ليلا فتبيت به .

ورأينا مجموعة واسعة من الملاءات المصنوعة من الصوف والحرير ، وملابسَ للرجال والنساء والأطفال ملوّنة بالألوان الزاهية ومزخرفة بالوشاء والأشكال الدالة على مناطق إنتاجها .

وعُرضت أنواع فاخرة من الدبابيج الدمشقية . ومعلومٌ أن دمشق اشتهرت من قديم جدّا بالديباج الفاخر الذي يسمّى دمقسا نسبةً إلى هذه المدينة . واشتهرت حلب بأقمشة الحرير المصنوعة على نمط «التربيط» والتي يُتّخذ منها أنواع المناشف وبرانس الحمّام الراقية . ويُنسَج معظم هذه المناشف والبرانس في ألوان ثلاثة : الأحمر ، والبُردو ، والأسود . فأمّا الأحمر ، فمحبوب عند العراقيين وعند الأتراك الذين يرغبون أيضا في البردو . وأمّا الأسود ، فيؤثره على غيره في سوريا سكّان المدن المحافظون والنساطرة . ونشير إلى أنّ إنتاج الأقمشة على نمط «التربيط» هذا عمليّةٌ معقّدة جدّا ، تتطلّب تعاون ستّةٍ من أصحاب الصنعة المتخصّصين ، وهم : الفتّال ، والمُسَدّي ، والربّاط ، والصبّاغ ، والملقي ، والحائك .

وعُرض من صنائع أهل المدن أنواع كثيرة من فسيفياء الحجر الممتازة ومنتجاتُ النحاس الأحمر والأصفر من حلب ودمشق . وأعجبنا كثيرا محملٌ للمصحف من القرن التاسع عشر مصنوع من النحاس الأصفر ومزخرف بالذهب والفضّة والنحاس الأحمر ومزيّن بأشكال الزهور وبكتابة بالخطّين النسخي والكوفي . كما أعجبتنا مجموعة رائعة من الصناديق والعلب التي تُتّخذ للحلي ولصنادل الحمّام ، وكانت فائقة الصنعة ، ملبّسة بالفسيفساء الخشبية المشكّلة في النماذج الهندسية التقليدية التي كانت تُبلّط بها قصور المماليك في القرنين الرابع عشر والخامس عشر .

وشمل المعرض أنواعا منوّعة من حلي أهل المدن وأهل الريف والبدو الرحّل ، منها ، على سبيل المثال ، الأسورة والخواتم الفضيّة المزخرفة بالنِّيَل ، ومنها العصائب والأقراط المصنوعة من الفضّة المذهّبة على الساخن . والجدير بالذكر أن الزخرفة بالنلّ التي يتقنها الصاغة السوريّون تُعدّ من الطرائق النادرة لزخرفة الفضّة . وقد كادت تختفي الآن من العالم الإسلامي باستثناء أماكن قليلة في جنوب المغرب ، وفي الموصل ، والقوقاس ، وبخارى ، وهراة ، وكابل ، وشرق تركيا .

وكان من جملة المعروضات أثاث من البيوت المدنية ، ولوازم الرجال والنساء ، وأمتعتهم ، كذلك عدّة معروضات من القطاع العام . ونُصب في هذا المعرض جناحان للسكنى ، أحدهما من مزرعة درزية ، والآخر من مزرعة علويّة مع كلّ الأمتعة والأثاث والأدوات التي نذكر منها بصورة خاصّة القوالب الجميلة لتشكيل العجين في الأعياد ، وهي قوالب من الحجر والخزف والخشب . وقد لاحظنا فرق الأساليب في المنتجات الخزفية . فهي في الحوران وجبال عجلون متينة ، وفي جنوب سوريا خفيفة وأنيقة .

ونذكر أخيرا مضفورات قشّ القمح التي يجعلون منها أقراصا ملوّنة بالألوان الزاهية ، يعملون عليها ، ويتّخذونها مفارش للموائد ، أو يعلّقونها على الجدران للزينة .

وفي الجملة ، فقد نقل هذا المعرض صورة صادقة عن التنوّع الحضاري الشديد الذي ساهم فيه على أرض سوريا كلّ الشعوب والقوميّات من مسلمين ودروز ومسيحيين عبر مراحل التاريخ .

وصدر في موضوع هذا المعرض كتاب بالقطع الكبير في 240 صفحة ، يحتوي على 610 من صور المعروضات ، معظمها ملوّن ، ويحتوي على مقالات تناولت تاريخ هذه المنطقة وتاريخ شعوبها ، وعالجت بعض المواضيع كطرائق الصنائع وعادات القبائل . ●

بالرمو – مرحلة جديدة في تاريخ الجامعة الأوروبية العربية المتجوّلة

ريغينه غروس

عقدت الجامعة الأوروبية العربية المتجوّلة دورة أعمالها في مدينة بالرمو من 21 سبتمبر إلى 5 أكتوبر من عام 1991. وكانت تلك الدورةُ السابعةَ في سلسلةٍ بدأت عام 1986 في قرطاج والحمامات، وتواصلت في بولونيا، وبغداد، ومونبلييه، وهيراكليون ورثيمو (كريت).

وليست الجامعة الأوروبية العربية المتجوّلة جامعة بالمفهوم التقليدي المعروف للجامعات، وإنّما هي، بدون مبالغة، فريدة من نوعها. فهي قائمة، في الدرجة الأولى على شبكة واسعة من أعمال التعاون بين عدّة جامعات ومؤسّسات، منها الأعضاء، وهي الأوروبية والعربية، ومنها المشاركة، وهي من باقي دول العالم الأخرى.

وتشكّل هذه الجامعة المتجوّلة مجالا دائما لتبادل العلم والخبرة بين العلماء، والفنّانين، والأدباء، والخبراء العاملين في الحقول الأخرى، كحقل السياسة، وحقل الاقتصاد. وهم في الأغلب من أوروبا والعالم العربي.

وتعقد الجامعة الأوروبية العربية المتجوّلة دوراتها على نحو منتظم؛ فقد كانت، إلى عام 1991، تعقد دورتين في السنة: دورةً في الربيع، وأخرى في الصيف. ثمّ قرّرت توسيع برنامج أعمالها بصورة ملحوظة ابتداء من العام الحالي 1992، بحيث تشمل هذه الأعمال كامل العالم العربي والدول الأوروبية، بما فيها دول أوروبا الشرقية.

وكما ذكرنا، تتنقّل هذه الجامعة من مكان إلى آخر، وتعقد دوراتها هنا وهناك، لا بدافع الحاجة، وإنّما لأنّ هذا التنقّل ميزة من أخصّ ميزاتها وجزء من برنامجها المرسوم. فهذه الجامعة تسلك مسلكا قديما، وتسير على سنّة من القرون الوسطى سنّها الإفرج، كما سنّها العرب والمسلمون الذين كان علماؤهم لا يبالون بمتاعب الرحيل إلى أبعد البلاد في طلب العلم واكتساب المعرفة.

واختارت هذه الجامعة التنقّل لسبب آخر، يرجع إلى رغبتها في اتّصالٍ أوسع بأهل العلم، وفي نشرٍ أشمل للمعارف، وتبادلٍ أعمق للخبرات. وهذا يستتبع، لا محالة، تنوّعا أكبر في أكثر من مجال: تنوّع المحاضرين، لا من حيث قوميّاتهم فحسب، وإنّما أيضا من حيث مجالات تخصّصاتهم. وتنوّع الجمهور الذي يشهد المحاضرات. وتنوّع المواضيع، والمناهج، ومجالات البحث، وطرائق العمل في الحلقات الدراسية. وهذه كلّها عوامل كفيلة بأن تحقّق، بالفعل، الحوار بين العالم، والفيلسوف، والنحّات، ورجل السياسة، ورجل الاقتصاد، والموسيقي.

وأمّا الحلقات الدراسية، فتعالج كلّ حلقة منها موضوعا واحدا، يعرض فيه المساهمون آراءهم، وخبراتهم، ونتائج أبحاثهم. ولا شكّ في أنّ تبادل الآراء في موضوع محدّد يدفع إلى الاقتراب، كما يُظهر اختلاف الآراء وتباعدها، في الوقت نفسه، ويرسم سبل التفاهم والوئام.

وتهدف الجامعة الأوروبية العربية المتجوّلة من نشاطها إلى أن تفتح حوارا ثقافيا فعليا، وإلى أن تنميَ التعاون بين الأوروبيين والعرب بصورة خاصّة. وتريد هذه الجامعة أن تظلّ مفتوحة للقوى الحيّة، وللابتكار والتجديد في كافة مجالات النشاط البشري.

وقرّرت الجامعة أن تنظّم خلال دوراتها، إضافة إلى الحلقات الدراسية التي تعالج العلوم والأبحاث، حلقات نقاش، أو كما نُسمّيها: «حلقات سؤال وجواب». ذلك لأنّ لغتنا وتفكيرنا متّصلان بخلفيّتنا الاجتماعية والتاريخية، فينشأ عن هذا أحيانا سوء التنسيق غير المتعمّد، وعدم التناسب بين أبناء الحضارات المختلفة. فتكون حلقات النقاش التي تنظّمها الجامعة منتدى لتعلّم أساليب التعايش، والابتعاد عن التحيّز، ولاكتشاف سبل الصلة ومجالات الالتقاء بين الشعوب.

واتّخذت الجامعة الأوروبية العربية المتجوّلة مدينة روما مركزا لها، تنسّق منه الأعمال، وذلك لأسباب تاريخية وجغرافية. وقد قُرّر أن تُجعل مكاتب إدارة هذه الجامعة في قصر





«بالياني» ، وهو قصر من عهد النهضة واقع في قلب روما التاريخي . أمّا تركيب الجامعة ، فهو تركيب لا مركزي إلى حدّ بعيد .

هذا ، ورسمت بالرمو مرحلة معلومة في تاريخ الجامعة الأوروبية العربية المتجوّلة لسببين : لأنّها كانت المدينةَ التي انعقدت فيها الدورة السابعة . ولأنّها صارت ، منذ 21 مايو 1991 ، مقرّ أوّل مكتب لا مركزي للجامعة . وقد وضعت جامعة بالرمو تحت تصرّف الجامعة الأوروبية العربية المتجوّلة هذا المكتبَ الذي في الطابق الأرضي من قصر «ستيري» الواقع في قلب المدينة بساحة «بياتسا مارينا» . وقصر «ستيري» هذا قصرٌ مرمّم أحسن ترميم ، له صحن رحيب ، أُقيمت فيه الحفلات الموسيقية في خلال الدورة السابعة . وقد تتبّع جمهور غفير هذه الحفلات بإعجاب شديد .

أمّا مواضيع الدورة السابعة ، فكانت أربعةً ، جاءت مناسبة لمكان انعقاد هذه الدورة وزمانه . وهي : «صقلّية - ملتقى الحضارات» . و«ألف ليلة وليلة - مصدرٌ من مصادر الإلهام» ، وهو الموضوع الذي عالج أثر «ألف ليلة وليلة» في الأدب العربي المعاصر ، وفي الأدب غير العربي ، وفي أصناف الفنون المختلفة . و«ندوة جزر البحر المتوسّط» ، وقد بحث هذا الموضوع الطبيعة الخاصة بالجزر ، وإمكانات التعاون بينها عندما تتوحّد أوروبا . و«وجهات نظر في التعاون الأوروبي العربي وفي الحوار بين الشمال والجنوب بعد أزمة الخليج» ، وهو موضوع عُرضت فيه جوانب سياسية وإستراتيجية وتشريعية ، كما بُحثت فيه مسائل اقتصادية وثقافية وعلمية .

وقد نجحت هذه الدورة السابعة في تحقيق ما سعت إليه الجامعة من التنوّع المذكور ، أي جلب محاضرين من بلاد مختلفة متخصّصين في مجالات متنوّعة . كما كان المحاضرون العرب والأوروبيّون متساوين عددا ، تقريبا ؛ مع الملاحظة أنّ معظم المحاضرين العرب كان من دول المغرب ، بينما كان معظم المحاضرين الأوروبيين من فرنسا وإيطاليا وإسبانيا . ولم يأت من الجامعات الألمانية إلاّ محاضِرة واحدة ، وهذا ممّا يُؤسف عليه .

وأمّا المستمعون والزوّار ، فقد كانوا كثيرين في الحفلات الموسيقية التي انعقدت في قصر «ستيري» ، وكان منهم ، عدا المساهمين في الندوة ، طلبة من بالرمو ، وغيرهم من الشباب ، وناس من أهل المدينة . ولو شهد هذا الجمهور المحاضرات لازدادت النقاشات فيها عمقا وحيويّة . لكنّ معظمه غاب عنها ، لا رغبةً عنها ، وإنّما لأنّ تلك المحاضرات لم تدر في قصر «ستيري» ، وإنّما في فندقٍ يقع على مسافة نحو عشرة كيلومترات خارج المدينة . وقد صعُب الوصول إليه بسبب إضرابات شركات النقل العمومي ، فلم يشهد المحاضرات إلا المساهمون وبعض رجال الصحافة . ●

كان جوليان فايس ، وهو عازف قانون ماهر ، المشرفَ الفنّي على البرنامج الموسيقي الذي صاحب الدورة السابعة للجامعة الأوروبية العربية المتجوّلة . في الصورة : فرقة الكندي

التقاء عالَمين موسيقيّين : الهندي بادل روي في حوار موسيقي مع السرداني أوريليو بورن

بيوت البحيرات
آثار في ألمـانيا من العصر الحجري الحديث

بيتر هوفمايستر

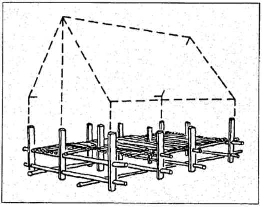
اكتُشف إلى الآن في المنطقة المجاورة لجبال الألب الواقعة في جنوب غرب ألمـانيا أكثر من مائةٍ من التجمّعات السكنيّة التي يعود تاريخها إلى الفترة ما بين عامَي 4200 و800 قبل الميلاد .

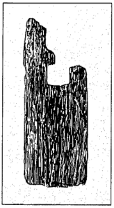
والجدير بالذكر أنّ الجهودات التي بذلهـا الجيل المعاصر من علماء الآثار ، وما زال يبذلهـا ، قد وسّعت معلوماتنا كثيرا عن التجمّعات السكنية والمناطق الحضرية التي كانت بألمـانيا في العصر الحجري الحديث . ويعرّف هؤلاء العلماء أعمالهم بأنّها بحث في «آثار الحضر» لأنّها تتناول نظـام العمران بأكمله . وقد عزموا على اكتشـاف كامل العناصر لكلّ مرحلة من مراحل التاريخ البشري ؛ وهم مهتمّون بما يسمّى بالعصر الحجري اهتماما خاصـا . وينقسم هذا العصر قسمين مختلفين كلّ الاختلاف : العصر الحجري القديم الذي كان الناس يعيشـون فيه من الصيد وجمع الثمار البرّية والذي جاء في نهايته العصرُ الجليدي الأخير قبل ميلاد المسيح بمدّة تتراوح بين ثمانية آلاف عام وعشرة آلاف . والعصر الحجري الحديث الذي ظهرت فيه الحضـارات الريفية والمدنية . وقد بدأت «ثورة العصر الحجري الحديث» ، كما يسمّونها ، قبل نحو عشرة آلاف عام في الشرق الأوسط . وتحوّل وقتئذ قسم من الصـيّادين والبدو الرحّل إلى فلاّحين قد أحسـنوا تربيـة أصنافٍ من الحيوان والنبات عديدة . وما زلنا نجهل إلى الآن أسـباب هذا التحوّل ، لـكنّنا ، مقـابلَ هذا ، نعرف آثار الفلاّحين الأوائل في أوروبا معرفة جيّدة . وتُبيّن المعلومات الدقيقة التي لدينا أنّ هؤلاء الفلاّحين الذين تعوّدوا حياة الاستقرار قد أقاموا السدود لحماية أنفسهم ، وحفروا الخنادق ، ومدّوا الأسوجة ، كما يظهر هذا من آثار كثيرة في كلّ أوروبا ، تعود إلى الشـطر الأوّل من العصر الحجري الحديث (من 3500 إلى 2400 ق . م .) .

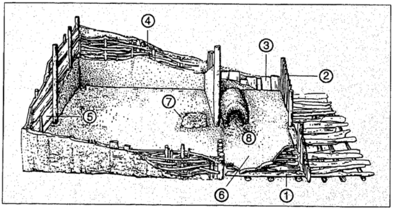
ونذكر من أهمّ هذه الآثار آثار بيوت البحيرات التي نجدها في جنوب غرب ألمـانيا بالمنطقة المجاورة لجبال الألب ، ونجدها في سـويسرا أيضـا . وهي بيوت قد أقيمت على أعمدة في الألف الخـامس قبل الميلاد بأراض مهددة بالفيضـانات ، واقعة على أطراف البحيرات والمستنقعات . ونشير إلى أنّ مشروع البحث المتناول لبيوت البحيرات هو أضخم مشروع للأبحاث في ألمـانيا حاليا . وهو يشـمل مرحلةً تفوق ثلاثة آلاف عام من تاريخ العمران المتّصل في المنطقة المجاورة لجبال الألب . وقد بدأ هذا المشروع يأتي بنتائج ممتازة وبمعلومات قيّمة ، منها ، مثلا ، أنّ أعمال الغابات كانت معروفة وواسعة الاستخدام في هذه المنطقة قبل نحو 4000 عام من ميلاد المسيح . وكانت هذه الأعمال تشمل استنبات الأشجار لتعويض ما يُتّخذ من الغابات من خشب لبناء البيوت . وقد تجمّع في المستنقعات وقيعان البحيرات من ذلك الوقت أجزاء كثيرة ذات تركيب عضـوي ، منها القطع الخشبية ، والمنسوجات ، والأحذية ، والأجزاء النباتية ، وفواضل المـأكولات . وظلّت هذه الأجزاء في حـالة جيّدة لأنّها مكثت في معزل عن الأكسـيجين . وهي شـواهد قيّمة على الحياة في العصر الحجري . ولا نعرف مكانا آخر في أوروبا غير هذا المكان ، استطاع البحث العلمي أن يتتبّع فيه الحياة اليومية ، وحركة العمران ، وهندسة البيوت ، والاقتصـاد ، والأوضـاع البيئية كما كانت في فترة زمنية امتدّت أكثر من ثلاثة آلاف عام . وقد بدأ اكتشـاف هذه الآثار قبل أكثر من مـائة وثلاثين عـامـا . وبعد أن حُدّدت أمـاكن الآثار في بحيرتَي زوريخ وكونستانس ، شُرع في تقويمها وترميمها ووضعها في أطُرها

القديمة . وعُرضت أولى النتائج على الجمهور في عشرينات هذا القرن . فقد كُشف في بحيرة فِيدَرْزِي عن خمس تجمّعات سكنية مبنيّة بالخشب ، لم تزل في حالة حسنة . وفي أواخر السبعينات ، أجرت مصلحة الآثار التابعة لولاية بادن – فورتمبيرغ ، بالتعاون مع جمعية الأبحاث الألمانية ، جردا شاملا للتجمّعات السكنية التي بالأراضي الرطبة . وشمل هذا الجرد أكثر من مائةٍ من هذه التجمّعات الواقعة حول بحيرة كونستانس ، وبحيرة فيدرزي ، وفي المستنقعات التي بمنطقة شفَابن العليا . وقد استُخدمت فيه طرائق التنقيب الفنية الجديدة التي تمكّن من استكشاف أماكن الآثار الواقعة تحت سطح الماء أيضا . وكانت الغاية من أعمال هذا المسح الواسع تحديدَ الطوبوغرافيا وتراصف الطبقات في أماكن الآثار والاطّلاع على حالة هذه الآثار . وأظهرت صور المسح الجويّ عددا هائلا من المعالم الأثرية التي لم يتناولها البحث العلمي بعدُ ، وربّما لن يتناول البحث العلمي بعضَها أبدا لاعتباراتٍ بيئية .

وكان أهمّ قسم من مشروع جمعية الأبحاث الألمانية أنْ شُرع ، منذ عام 1983 ، في الكشف بصورة مثلى عن تجمّعين سكنيّين ، أحدهما في «هورنشتات» على بحيرة كونستانس ، والآخر في «فورشنير» بالقرب من بحيرة فيدرزي . ويهدف المشروع إلى تحديد طبيعة القطع الأثرية التي اكتُشفت منذ القرن التاسع عشر ، وهي محفوظة الآن في المتاحف . كما يهدف إلى استخدام طرائق التنقيب الحديثة في أماكن الحفريات المذكورة ، مثل طريقة C-14 ، وطريقة البحث القائمة على التألّق الحراري . وتُستخدم طريقة «الكرونولوجيا الخشبية» ، وهي فرع عصري في علم الأخشاب ، لتحديد عمر آلاف العيّنات الخشبية المأخوذة من الأعمدة وقطع الأخشاب التي يرجع عهدها إلى آلاف السنين . وتمكّن هذه الطريقة من تحديد تاريخ إنشاء التجمّعات السكنية المذكورة بدقّة لا تتعدّى عاما واحدا . ويكون ذلك بقياس حلقات النموّ – أي الحلقات السنوية للخشب – ومقارنة النتائج بقيم عيارية لشجر البلّوط ، أعدّتها جامعة هوهنهايم ، تمكّن من

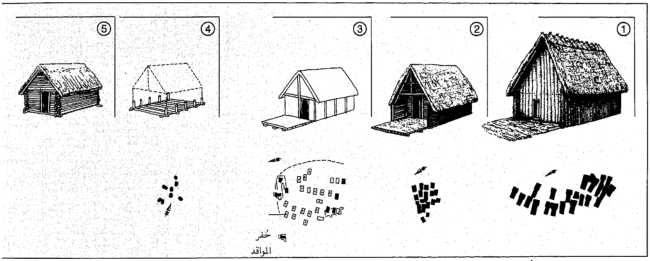






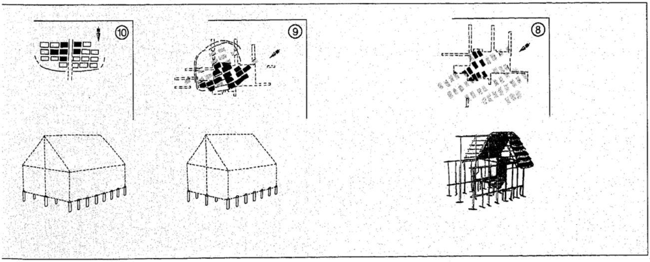
الصورة العليا يسارًا : رسم توضيحي لبيت من العصر الحجري الحديث قائم على أعمدة
الصورة العليا يمينًا : عنصر من ذلك البيت ، اكتُشف في منطقة بحيرة فيدرزي ، وهو من شجر البلّوط ، يُنصب في وضع عمودي ، ثمّ يُثبّت فيه عمود
الصورة السفلى : كان معظم البيوت في بحيرة فيدرزي ، على عكس بيوت بحيرة كونستانس ، غير قائم على أعمدة . وكان للبيت غرفتان . يوضّح النموذج عدّة أنواع من الجدران والأرضيات : 1أرضية خشبية ، 2 جدار من الأعمدة ، 3 جدار من الألواح ، 4 جدار مضفّر ، 5 حطبٌ وصوارٍ ، 6طلاء بالطين ، 7 موقد ، 8 طابونة

تتبّع التواريخ إلى العام 4089 قبل الميلاد . والجدير بالذكر أنّ معظم الأخشاب التي بُنيب بها التجمّعات السكنية في منطقة بحيرة كونستانس هي من شجر البلّوط .
واستطاع الخبراء ، بفضل هذه الطريقة الدقيقة لتحديد التاريخ ، أن يتوصّلوا إلى معرفة زمن نشوء بعض التجمّعات السكنية . فعرفوا ، مثلا ، أنّ قرية البيوت المعمّدة التي في «هورنشتات» قد أُقيمت قبل نحو ستّة آلاف عام . والأرجح أنّ هذه القرية هي أقدم قرى العصر الحجري الحديث في المنطقة . وقد احترقت بأكملها ، وانهارت بيوتها ، وتحوّل خشبها إلى فحم ، ثمّ غمرها الوحل . فلمّا كشف عنها المنقّبون ، لم يجدوا آثار قرية مهجورة ، وإنّما آثار قرية كانت مسكونة حين انهيارها ، بما فيها من أثاث وأدوات منزلية . وعثروا على أنواع من الآنية ذات أشكال مميّزة ، ونماذج من الزخرفة ، ووسائل للإنتاج كانت جميعا معروفة في مناطق أخرى ، فتبيّنوا أنّ تلك القرية كانت على اتّصال تجاري بمنطقةٍ من حولها ، يبلغ نصف قطرها حوالى ستمائة كيلومتر . وقد أحسن سكّان التجمّعات السكنية التعامل مع تغيّرات مناسيب المياه ، سواء منهم الذين سكنوا حول بحيرة كونستانس والذين سكنوا حول بحيرة فيدرزي . و عرفوا كيف يحسبون حساب الفيضانات السنوية التي كانت تأتيهم من ذوبان ثلوج الألب . ووجدوا لها ، في تلك العصور الغابرة ، حلولا هندسية جديرة بكلّ التقدير ، فكانوا ينشئون البيوت المعمّدة



الشطر الأول من العصر الحجري الحديث

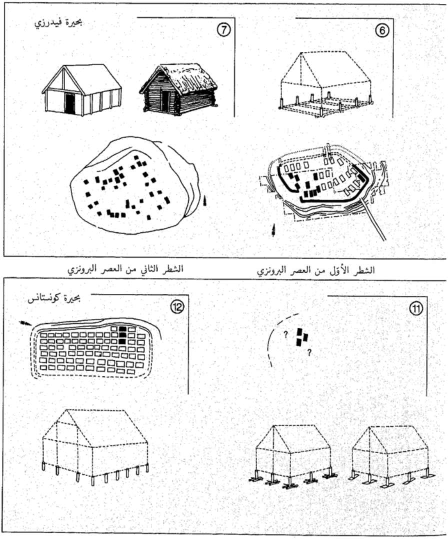
الشطر الثاني من العصر الحجري الحديث



التي تثبت للطوفان . ففي «هورنشتات» ، كانت هذه البيوت التي يبلغ الواحد منها سبعة أمتار طولا وثلاثة أمتار ونصف متر عرضا تُبنى من الجذوع المتفرّعة المنجورة . وكانت هذه الجذوع تقام على قواعد عريضة ، يبلغ سمكها نحو خمسة عشر سنتيمترا ، تمنع الجذوع من أن تغور في الوحل . أمّا ثقل الجدران والأرضية والموقد ، فتحمله أعمدة من شجر البلّوط مثبّتة في الأرض .

ويختلف عن هذا النوع معظمُ بيوت البحيرات الصغيرة من ذلك العصر ، وهي بيوت مبنيّة بالجذوع ، وذات أرضيّة مرتفعة بعض الارتفاع ومسنودة إلى عصيّ غلاظ .

وتبلغ مساحة أرض الحفريّات بتجمّع «هورنشتات» السكني الذي ببحيرة كونستانس 14000 متر مربّع ، وتظهر فيها رؤوس الأعمدة والقطع الأثريّة في الشتاء عادة ، عندما يكون مستوى الماء منخفضا . إضافة إلى هذا ، فإنّ الغوّاصين يُخرجون الآثار من وحل القاع باستمرار . وتُطلعنا الآثار على طبيعة قرية العصر الحجري هذه ، وعلى النظام الذي سارت عليه قبل ستّة آلاف عام . فقد كانت تتكوّن من نحو خمسين بيتا بالحجم الذي ذكرنا آنفا ، مصطفّة عدّة صفوف ، ومتّجهة إلى ساحل البحيرة من ناحية العرض . وكانت أرضيّة البيت من هذه البيوت على ارتفاع متر من سطح الماء تقريبا . وأظهر التنقيب تشابها في أثاث جميع البيوت وأدواتها . ووجد الخبراء قطعا خشبيّة ، وبقايا من سلال ، وآنية من



تطوّر التجمعات السكنية خلال ثلاثة آلاف عام حول بحيرتي كونستانس وفيدرزي .
بحيرة فيدرزي : 1 «أيشبول» في حوالى 4200 ق . م . ، 2 «تاوبريد I» في حوالى 3900 ق . م . ، 3 «رويته» في حوالى 3700 ق . م . ، 4 «دُلّريد» في حوالى 3200 ق . م . ، 5 «تاشنفيزن» في حوالى 3000 ق . م . ، 6 «قرية فورشنير» في حوالى 1500 ق . م . ، 7 «فتّربورغ بوخاو» في حوالى 900 ق . م .
بحيرة كونستانس : 8 «هورنشتات – هورنله I» في حوالى 4000 ق . م . ، 9 «هورنشتات – هورنله II» في حوالى 3500 ق . م . ، 10 «سيبّلنغن» في حوالى 3000 ق . م . ، 11 «بودمان – شاخن» في حوالى 2000 ق . م . (في اليسار) و1600 ق . م . ، 12 «أنترءُولدِنغن» في حوالى 850 ق . م .

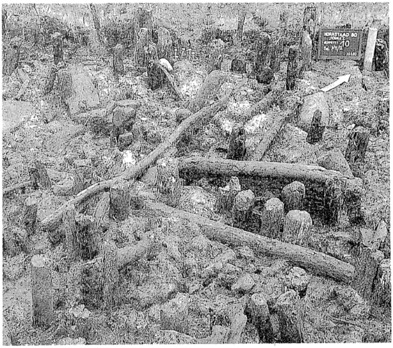
الفخّار ، ورُحِيّ للحبوب ، وفؤوسا حجرية ، وآلاتِ حَجَر الصوّان ، وأدوات صيد الأسماك محفوظا جميعها بجانب المواقد . كما وجدوا القمح والشعير مخزونا في كلّ البيوت ، وهذا يدلّ على أنّ البيت كان يشكّل وحدة اقتصادية مستقلّة . وعُثر على كريّات من الحجارة الجيرية المصقولة المستخرجة من جبال الألب ؛ فيبدو أنّ هذه القرية تخصّصت في صقل مثل هذه الحجارة التي ربّما كانت تُستخدم في التبادل التجاري . وربّما كان يُشترى بها حجر الصوّان والنحاس من مناطق أخرى .

ولم يكن لقرية هورنشتات سور يحيط بها . وكانت هذه القرية في هندستها شبيهة بأقدم القرى التي أقيمت حول بحيرة فيدرزي . ففي هذه القرى ، وفي قرية هورنشتات ، كانت المساحات الخشبية التي أمام البيوت متّصلا بعضُها ببعض في هيئة شارع يشقّ القرية كلّها . وعلى نحو شبيه بهذا كانت هندسة القرى التي أُقيمت في وقت لاحق على بحيرة فيدرزي وفي المنطقة القريبة من مدينة أولم الحالية .

واكتُشف نوع آخر من بيوت البحيرات في القسم الشمالي من بحيرة فيدرزي . فالبيت من هذا النوع كان قائما ، هو الآخر ، على أعمدة ؛ لكنّها أعمدة مثقوبة في مستويات مختلفة ، وهذا يمكّن من تثبيت الدعائم المستعرضة في الثقوب ، فيتوزّع الثقل على مساحة أكبر . واكتُشف أيضا أنّ الأعمدة والعصيّ الغليظة كانت تُتّخذ لمدّ الطرقات التي تقطع قرى المستنقعات وتؤدّي إليها . هذا ، ويظهر من كثرة الروث وخوادر الذباب أنّ أهل بيوت البحيرات جعلوا يُبيتون أبقارهم في القرى ابتداء من الشطر الثاني من العصر الحجري الحديث (حولى 4000 ق . م .) .

واتّخذت بيوت البحيرات شكلها الهندسي النهائي في أواخر العصر الحجري الحديث (من 3600 إلى 3000 ق . م .) ، كما يظهر ذلك من آثار قرية «هورغن» التي على بحيرة كونستانس . فقد أُقيم هناك ، في منطقة المياه الضحلة ، ثلاثة بيوت في العام 3586 ق . م . ثمّ ظلّت تلك البيوت ترمَّم وتُوسَّع في فترات متراوحة بين خمسة عشر عاما وعشرين . وبعد مضيّ ستٍّ من تلك الفترات ، أصبحت البيوت تجمّعا سكنيّا متناسقا ؛ فسُكن ثمانين عاما ، ثمّ هجره أهله . فهذا يُظهر أنّ بناء البيوت قد تحوّل في ذلك العصر إلى عمل جماعي منظّم ، بعد أن كان عملا فرديّا ، أوعملا تقوم به كلّ أسرة بمفردها .

ومكّنت الصور الجويّة وأعمال التنقيب التي أجراها الغوّاصون تحت الماء من اكتشاف آثار قريةٍ ذات هندسة مماثلة ، تقع تحت الميناء المخصّص لقوارب اليخت في مدينة «سِيبْلِنْغِن» .



مكان الحفريات في «هورنشتات – هورنله ا» . اندلع حريق في هذا التجمع السكني ، فانقضّت جدران الطين ، وغمرت كلّ شيء تحتها . فالآثار هنا ليست آثار قرية مهجورة ، وإنّما آثار قرية كانت مسكونة في حين انهيارها

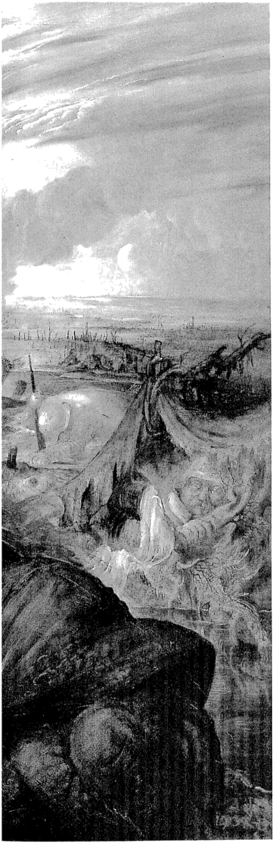
وأغلب الظنّ أنّ هذه القرية المحصّنة بسياج من الأوتاد الخشبية كانت ذات شارع يشقّها، ويصل بينها وبين ساحل البحيرة. والملفت للنظر أنّ بيوت المناطق الرطبة بجنوب غرب ألمانيا قد تنوّعت كثيرا خلال فترة تطوّر هندستها التي استغرقت ثلاثة آلاف عام، كما ازدادت القرى في تلك الفترة حجما وتعقيدا. فبعد أن كانت التجمعات غير محصّنة في حولي العام 4000 قبل الميلاد، صار أغلب القرى في أواخر العصر البرونزي (نحو 859 ق. م.) محصّنا بأسوجة الأوتاد من كلّ جانب. ونعلم اليوم هندسة الشكل العام لكثير من قرى البحيرات من الصور الجويّة التي ألتقطت في محيط مدن «هاغناو»، و«أُنْتَرْأُولْدِنْغِن»، و«كونستانس»، وفي المنطقة الكبرى التي من حول بحيرة فيدرزي. ويظهر بوضوح أنّ تلك القرى كانت تُخطّط تخطيطا سليما، ممّا يدلّ على أنّ العمل الجماعي قد ازداد، والتنظيمَ المشترك قد اتّسع في تلك المجتمعات. ونلاحظ في منطقة بحيرة فيدرزي ظهور نمط جديد من البناء ابتداء من العام 3000 قبل الميلاد، وذلك أنّ ناس تلك المنطقة جعلوا يبنون البيت بدون أن يدعموا سقفه بصفّ من الأعمدة، يقسم الحيّز السكني عدّة أقسام، كما في السابق. ثمّ انتقل الناس شيئا فشيئا إلى اتّخاذ الجذوع لبناء البيت بأكمله. وكان هذا من العلامات الحضارية التي آذنت بأن العصر الحجري أوشك أن ينقضي. وقد كان لهذا التغيّر أثر في البناء، كما كان له أثر في أعمال الغابات والزراعة وتربية الحيوان. ويظهر بعض هذا الأثر، مثلا، من المراحل التي مرّ بها النبات في المنطقة الغربية من بحيرة كونستانس وفي منطقة بحيرة فيدرزي. فقد توصّل بعض العلماء من جامعة فرايبوغ إلى وضع رسم بياني لأنواع حُبيبات اللقاح ونِسَبها، يمكّن من تتبّع التغيّرات التي حدثت في الغابات وفي الزراعة، ومن تحديد زمن حدوثها بدقّةٍ تتراوح بين خمسة عشر عاما وعشرين. فعلى سبيل المثال، نعلم الآن، بفضل هذا الرسم البياني، أنّ التغيّرات التي حدثت في الغابات لم تتسبّب فيها عوامل الطقس، كما كان يُعتقد، وإنّما نتجت عن حركة العمران وتاريخ الاستيطان منذ بداية العصر الحجري الحديث. كذلك تغيّرت النباتات المزروعة بتقدّم حركة العمران، إذ صارت الأرض تُسمَّد وتُزرع فيها أنواع الحبوب القويّة والبقول التي تمدّ التربة بالأزوت.

أمّا فيما يتعلّق بالحيوانات الداجنة، فقد كشفت الأبحاث عن عظامٍ لحيوانات الصيد البرّي، وخاصّة للأيائل، في أقدم التجمّعات السكنية التي أُقيمت بهورنشتات في الشطر الأوّل من العصر الحجري الحديث. وكان الناس، بطبيعة الحال، يصطادون السمك في ذلك العصر أيضا. ومن جهة أخرى، كشف التنقيب عن عظامٍ لحيوانات داجنة، معظمها أبقار، في قرى أخرى من قرى البحيرات. فعلى ما يبدو، كانت أجناس الحيوان المربّى تُحدّد على حسب محيط القرية وحالة الأرض. ونعلم، مثلا، أنّ خيولا كثيرة كانت تُربَّى في ذلك الوقت في منطقة بحيرة فيدرزي؛ وهذا يرجع، بدون شكّ، إلى تأثير حضارة «أَلْتْهايم» التي انتشرت في بافاريا وفي مرتفعات «شفابن». و«ألتهايم» هو اسم القرية التي جلبت الخيل من البراريّ الشرقية إلى غابات أوروبا الوسطى بعد أن مُدّت فيها الدروب.

ولعلّ أهمّ ميزة للتجمّعات السكنية التي كانت في محيط بحيرة كونستانس هي أنّها كانت تُنقل بسهولة نسبية من مكان إلى آخر، وهذا ما يفسّر كثرة أماكن الاستيطان التي كشف عنها التنقيب في تلك المنطقة. والثابت الآن أنّ سكّان تلك القرى كانوا قوما شبه رُحّل ينقلون بيوتهم من مكان إلى آخر على حسب مقتضيات الزراعة وأعمال الغابات، ويحلّون في أوقات معيّنة بضفاف البحيرات، فيقيمون عليها قراهم. ويبدو من معارفنا الحالية أنّ القرية الواحدة كانت مسكونة من عشرين عائلة إلى خمسين. فيكون، على هذا، عدد سكّانها متراوحا بين مائة نسمة وثلاثمائة.

كما يبدو من نتائج الأبحاث الحالية أنّ التجمّعات السكنية المذكورة كانت تشكّل في العصر الحجري، قديمِه وحديثه، حالة خاصّة، نستطيع تفسيرها بتكاثر السكّان وبكلال التربة في المناطق المجاورة، كما نستطيع تفسيرها بسعي بعض الناس في العصر الحجري إلى اكتساب أراض جديدة، أو بدوافع أمنيّة حملتهم على مغادرة اليابسة وإقامة قرى محصّنة محاطة بالمياه والمستنقعات.

ويأمل العلماء الآن أن تتقدّم أعمال التنقيب في الوديان لتكتمل المعلومات حول حركة العمران في العصر الحجري؛ بيد أنّ الآثار الهامّة نادرة في مثل هذه الأماكن بسبب مفعول الأنهار المدمّر. ومع هذا، فقد اكتشف الخبراء في واد فرعي لنهر «لآشْ» مكانا يبدو كثير الآثار. فلعلّ التنقيب فيه يأتي بما يثري معرفتنا بتاريخ العمران الذي شهدته المنطقة المجاورة لجبال الألب في العصور الغابرة. ●



في الذكرى المائة لميلاد أوتو ديكس

قال الرسّام أوتو ديكس (1) عن نفسه مرّةً : «أراني جالسا دائما بين مقعدين» – وهذا مَثَل ألماني يعني : أضيّع كلّ فرصة ، ولا أُرضي أيّ طرف من الأطراف – وقد لخّص أوتو ديكس بهذا القول المأزق الذي كان فيه طول حياته . كان هذا الرسام غير مريح ، صعب الانسجام مع الأحداث ، قليل الاتّباع لتيّارات الموضة . ونحن لا نكاد نعرف فنّانا ألمانيا من القرن العشرين ، رفضه ناسٌ واستحوذ عليه آخرون مثلما رُفض أوتو ديكس واستُحوِذ عليه . وأوتو ديكس نظر بحدّة وتدقيق إلى الأشياء التي يَرُدّ غيرُه بصرَه عنها عادةً . ولم يُخْفِ أوتو ديكس شيئا ممّا رآه . لم يُخف أهوال الحرب ، ولا الدهشة التي تأخذنا أمام الفظائع . ولم يُخف ضعف الإنسان ووهنه ، ولا تعاسة الذين يعيشون على هامش المجتمع ، ولا العناصر الغريبة والقبيحة في الطبيعة البشرية . وكان أوتو ديكس يصف كلّ هذا في رسمه ، لا من موقف المشاهد المحايد ، ولا من موقف المتّهِم الواعظ ، وإنّما من موقف الذي يصف أشياء ، وهو جزء منها . وقد قال : «كلّ ما يفعله المرء إنّما هو عرض لذاته» . وظلّ أوتو ديكس في أعماله يعرض مرّةً بعد أخرى لدورة الوجود والفناء التي تُديرها غريزة التناسل وتدفعها . ولم يلتزم في أعماله بأسلوب فنّي محدّد ، بل عمد إلى أسلوب السخرية والمبالغة ، فرسم الكاريكاتور ، كما عمد إلى الأسلوب الموضوعي ، فرسم صورا مشرقة هادئة . ورسم على الطريقة التقليدية ، طريقةِ أعلام الرسم الأوائل ، كما رسم على الطريقة التي أملاها عليه اندفاعه ، وعاطفته الوهّاجة .

وتحمل سيرة هذا الفنّان ، كما تحمل نظرة الناس إلى أعماله كثيرا من السمات التي اتّسم بها تاريخ الألمان وتاريخ فنونهم ، بكلّ ما فيهما من تمزّق وورطة ومأس .

و أمّا موقف الألمان من أوتو ديكس ، فقد لاحقه النازيّون بدعوى أنّ فنّه «فاسد ومنحطّ ومهدّم للقوى الدفاعية» . ورفضته الأوساط الفنية في عهد أدناور بحجّة أنّه رسّام من الطراز القديم الذي فات وقته . واستحوذ عليه نظام الجمهورية الألمانية الديمقراطية ، مُسيئا فهمه ، وواصفا إيّاه بالناقد الاجتماعي ، وبالرسّام المتّبع لمذهب «الواقعية الجديدة» ، مع أنّ واقعية ديكس كانت مطبوعة بالتشاؤم ، وصادرة عن رغبة منه في الاطّلاع . وهكذا ، فقد كانت نظرة الألمان إلى أوتو ديكس متأثّرة بالمواقف الأيديولوجية أشدّ التأثّر .

هذا ، وبمناسبة ذكرى ميلاده المائة ، نُظّم في عام 1991 عرض ضخم لأعمال هذا الرسام الذي ظلّ ، حتّى وفاته في عام 1969 ، يتنقّل بين بلدة هيمنهوفن الواقعة على بحيرة كونستانس في غرب ألمانيا ، ومدينة دريسدن في شرق ألمانيا . وقد تيسّر جمع أعماله بعد أن اتّحدت الدولتان الألمانيتان . وشملت المعروضات ثلاثمائة وسبعا وثلاثين قطعة ، نصفُها لوحات ، ونصفُ رسومٌ ، وصور بالألوان المائية ، وصور تمهيدية . وبلغت قيمة تأمين هذه المعروضات خمسمائة مليون مارك . وأشرف على تنظيم هذا العرض متحف الفنون بمدينة شتوتغارت الذي سعى إلى نشر فنّ أوتو ديكس والتعريف به منذ زمن طويل . والجدير بالذكر أنّ هذا العرض هو أكبر ما نُظّم حتّى الآن لأعمال أوتو ديكس . وقد انعقد في كلّ من مدينة شتوتغارت ، وبرلين (في المعرض القومي للفنون) ، ولندن (في معرض تيت) . كما تمكّنت مدينة غيرا ، مسقط رأس الرسّام ، من جلب قسم من المعروضات المذكورة إلى معرضها للفنون بعد أن حصلت على معونات مالية من بعض المؤسّسات .

(YA)

(1) Otto Dix



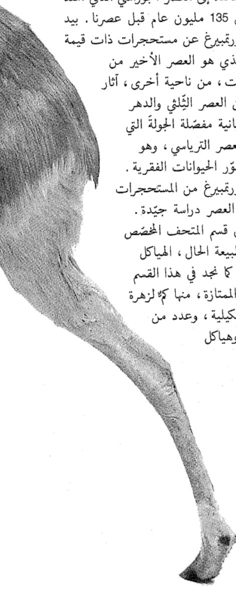
أوتو ديكس، فلاندر، 1934 - 1936. آخر ما رسم أوتو ديكس في موضوع الحرب، وقد جمع هنا خلاصة ذكرياته المؤلمة وأحلامه المذعرة، فجاء هذا الرسم في واقعيته المحزنة كالآذن بكارثة عظمى

بمناسبة مرور مائتي عام منذ تأسيس متحف تاريخ الطبيعة بمدينة شتوتغارت

احتُفل عامَ 1991 بالذكرى المائتين لتأسيس متحف تاريخ الطبيعة الذي بمدينة شتوتغارت. وقد نشأ هذا المتحف عن «غرفة الفنون» الدوقية التي شرعت، منذ بداية القرن السابع عشر، لا في جمع التحف وحدها، وإنّما أيضا في جمع الأشياء الغريبة التي يُعثر عليها في الطبيعة، كقرون الأيّل المستحجرة، وكبقايا هياكل الماموث من العصور الجليدية. وقُسمت غرفة الفنون في عام 1791 أربعةَ أقسام متخصّصة بالمجالات التالية: المسكوكات، والفنون، والتحف الأثرية، والموادّ الطبيعية. فكان هذا التقسيم بدايةَ أمر المتحف المذكور وبداية عمله على نحو مستقلّ. بيد أنّه لم يُسَمَّ متحفا في ذلك الوقت، وإنّما «دار الطبيعة» الدوقية، ثمّ «دار الطبيعة» الملكية. ولم يصر متحفا إلاّ ابتداء من عام 1850، فسُمّي «المتحف الحكومي لتاريخ الطبيعة». وتعرّض هذا المتحف لقصف جوّي في الحرب العالمية الثانية، لكنّ الأضرار ظلّت - لحسن الحظّ - محدودة، لأنّ كثيرا من القطع الثمينة النادرة التي للمتحف قد نُقلت قبل القصف إلى أماكن أخرى. وبعد انتهاء الحرب، حفظت هذه القطع وما أمكن من إنقاذه من المتحف في ثكنة مهجورة بمدينة لودفيغسبورغ وفي قصر روزنشتاين بشتوتغارت الذي دُمّر جزئيا خلال الحرب. وبدأ في عام 1950 ترميم هذا القصر وإصلاح بنيانه ليكون المأوى لمتحف تاريخ الطبيعة. وفي أثناء هذا، خربت بعض القطع الأثرية أو تضرّرت من جرّاء التخزين غير المناسب. وأخيرا، تمت هذه الأعمال، وافتُتح المتحف عامَ 1985 في مبناه الجديد الواقع بجوار بوّابة «لُوفِنْتُور» بمدينة شتوتغارت. وصار هذا المتحف يحفظ مجموعة من المستحجرات الهامة تاريخيا التي عُثر عليها في ولاية بادن - فورتمبيرغ، هذه الولاية التي لا يكاد مكان آخر من العالم يضارعها من حيث عدد المستحجرات الممتازة المكتشفة فيها، والتي تقدّم شواهد فريدة عن تاريخ الطبيعة والحياة في العصور الجيولوجية المختلفة.

وقد رُتّبت المعروضات في هذا المتحف وفقا للتسلسل الزمني، أي على حسب العصور الجيولوجية، واتُّخذ خطّ زمني لتمثيل ذلك. فيبدأ الخط الزمني في مدخل البسطة بما يُسمّى الانفجار الضخم، ويستمرّ على طول البسطة، ثمّ في داخل المبنى، وينتهي إلى عمود يمثّل آخره زماننا الحاضر. ونقول للتوضيح إنّ سنتيمترين من الخطّ الزمني الذي رُسم في هذا المتخف يمثّلان حقبة زمنية مقدارها مليون عام. فإذا أردنا - فرضا - أن نمثّل أحداث الدهر الجيولوجي الرابع، تعيّن علينا أن نكبّر المسافة التي ترمز إلى هذا الدهر في الخطّ الزمني تكبيرا بنسبة خمسين ضعفا.

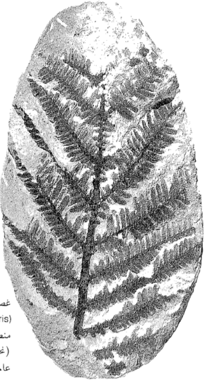
وعُثر في بادن - فورتمبيرغ على مستحجرات هامّة من الدهر الوسيط الذي بدأ قبل نحو 245 مليون عام؛ وكان العصر الترياسي أقدم عصوره. كما عُثر على مستحجرات ممتازة في هذه الولاية، عائدة إلى العصر الجوراسي الذي امتدّ من 190 مليون عام إلى 135 مليون عام قبل عصرنا. بيد أنّه لم يُعثر في بادن - فورتمبيرغ عن مستحجرات ذات قيمة من العصر الطباشيري الذي هو العصر الأخير من الدهر الوسيط. واكتُشفت، من ناحية أخرى، آثار هامّة في هذه الولاية من العصر الثّلثي والدهر الرابع. وتمهّد لوحات بيانية مفصّلة الجولةَ التي تبدأ في هذا المتحف بالعصر الترياسي، وهو عصر حاسم في تاريخ تطوّر الحيوانات الفقرية. وقد وُجد في بادن - فورتمبيرغ من المستحجرات ما مكّن من دراسة هذا العصر دراسة جيّدة. وأكثر ما يلفت النظر في قسم المتحف المخصّص للعصر الترياسي هو، بطبيعة الحال، الهياكل العظمية للدينوصورات. كما نجد في هذا القسم كثيرا من المستحجرات الممتازة، منها كمٌّ لزهرة زنبق بأدقّ تفاصيله التشكيلية، وعدد من السرطانات، والقواقع، وهياكل عظمية لطائفة من



العظائيات ، والدناصير ، والتماسيح ، والصربوديات . كذلك مستحجرات للسلاحف ، والحراذين التي تبدو كأنّها حيّة تتشمّس ، ولنبات السرخس ، وغير ذلك من الحيوانات والنباتات التي عمّرت الأرض في العصر الترياسي . ونجد من العصر الجوراسي مستحجرات كثيرة ، منها مستحجرات الآمونيات ، وهي أصداف ملتفّة لرخاويات منقرضة ، ومستحجرات المرجان ، وأنواع من الصربوديات المجنّحة ، وتماسيح البحر . كما جُمع في هذا المتحف مستحجرات قيّمة من العصر الثّلثي ، منها هياكل عظمية لأولى الخيول ، ولأنواع الأيائل الصغيرة والكبيرة ، وللغزلان . ومنها جمجمة لحيوان التابير وأخرى لكركدنّ . ومنها أيضا فكّ أسفل لجرذون . وأمّا من الدهر الرابع ، فنجد أولى المستحجرات البشرية ، منها فكّ أسفل من منطقة هايدلبيرغ ، يعود إلى نحو خمسمائة ألف عام ، ومنها جمجمة تعود إلى نحو مائتين وخميسن ألف عام ، وقد كُشف عنها في ناحية مدينة شتاينهايم . وعُثر في الناحية نفسها على هيكل عظمي لفيل ، هو أضخم معروضات القسم المخصّص للدهر الرابع في هذا المتحف ، كما أنّ هياكل الدناصير هي أضخم ما يعرضه القسم المخصّص للعصر الترياسي . ويحوي متحف تاريخ الطبيعة الذي بشتوتغارت – إضافة إلى كلّ ما ذكرنا – مجموعة ممتازة من الكهرمان ، مجموعةً نادرة ، ونفيسة ، ومحبوبة جدّا لدى زوّار المتحف .



إعادة تركيب أيل قزم قد عاش قبل نحو 15 مليون عام ، واسمه العلمي باللاتينية : Micromeryx



غصن سرخس (Lepidopteris) من منطقة شتوتغارت (نحو 245 مليون عام)



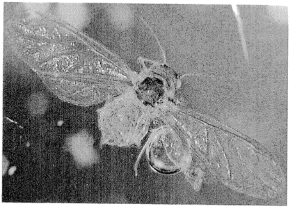
مستحجرات اكتُشفت في منطقة
شتوتغارت لنوع بائد من
العظائيات (Aetosaurus) التي
عاشت قبل نحو 245 مليون عام

وأمّا علاقة الكهرمان بتاريخ الطبيعة، فذلك أنّ الكهرمان نوع من المستحاثات: بقايا من صمغ الأشجار المتنوّعة الذي مرّت عليه ملايين السنين. ولم يُجمع الكهرمان في هذا المتحف لجماله، ولا لنفاسته، وإنّما لأنّ هذا الكهرمان يحوي حيوانات صغيرة وأجزاء نباتية، انحبست فيه، فظلّت محفوظة في داخله ملايين السنين في حالة قريبة جدّا من حالتها الأصلية. وقد تحتوي قطعة الكهرمان الواحدة على عشرات من الحشرات، بل على مئات منها أحيانا. ويتراوح عمر هذا الكهرمان بين عشرين مليون عام ومائة وعشرين مليون عام. ونحن عندما نرى في هذه المجموعة قملة الورقة، مثلا، منحبسة في الكهرمان، وهي متأهّبة للقفز، والنملةَ، وهي حاملة يرقانة بين فكيها، والعقربَ، وهي تهمّ بالجري؛ عندما نرى هذه الحشرات في هذه الحالة، لا نكاد نصدّق أنّها ماتت قبل ملايين عديدة من السنين. (RG)





الجمجمة والفك الأسفل لنوع بائد من الفيلة من منطقة لانغناو، عاش قبل حوالى 17 مليون عام



قملة ورق مجنّحة محبوسة في كهرمان البلطيق (الشطر الأوّل من العصر الثّلثي، قبل نحو 70 مليون عام)

إلى طرف المعمورة

«أعتقد أنّ فكرة الفيلم يجب أن تأتي من حلم يسبقها، إمّا حلم حقيقي يتذكّره النائم عندما ينتبه. وإمّا حلم اليقظة في النهار» (فيم فندرس) (1).

يستغرق فيلم «إلى طرف المعمورة» ثلاث ساعات. وهو آخر فيلم للمخرج الناجح والمشهور عالميا فيم فندرس الذي حصل على عدّة جوائز دولية. وقد مكث في إعداد هذا الفيلم أربع عشر عاما، وجمع فيه صورا رائعة، شديدة التنوّع.

وليس لهذا الفيلم موضوع واحد. وإنّما عدّة مواضيع متداخلة. منها طريقة الإبصار وتعليم الإبصار: وذلك أنّ رجلا أخذ يجوب العالم بكاميرا معَدّة إعدادا خاصا، يلتقط بها الصور لتكون له عونا على تعليم أمّه الضريرة الإبصارَ. وفي أثناء هذا تحدث أحداث، تتداخل فيها عناصر القصّة الغرامية. والقصّة العلمية الوهمية. والقصّة البوليسية. وقصة الكوارث.

وفي الشطر الأوّل من فيلم «إلى طرف المعمورة». ينتقل البطل «سام فابر» وملاحقوه في عام 1999 من فرنسا إلى برلين، فلشبونه. فموسكو (حيث لا تزال الراية الحمراء مرفوعة في عام 1999)، فسان فرنسيسكو، فتوكيو، فالصين. إلى أن ينتهوا جميعا إلى أستراليا في الشطر الثاني من الفيلم. هنالك ينتهي فيم فندرس إلى صلب القصّة، فيخترع بلدا جديدا خاصا. بل عالما خاصا. يستطيع المخرج أن يُظهر فيه الأحلام باستخدام تكنولوجيا الكومبيوتر والكاميرات الخاصّة. وفي خلال ذلك، تتعاقب الأحداث، من حبّ. وقتل. ومغامرات رجال المخابرات الأميركية والسوفياتية، وخطر انفجار قنبلة نووية.

وأمّا الموضوع الرئيسي في هذا الفيلم، وهو: كيف يمكن في المستقبل للضرير أن يرى، فلم يخلص إليه المخرج إلاّ في الثلث الأخير من الفيلم. ويبدو لنا أنّه لم يعطه الحظّ الذي يستحقّه من العناية بسبب الأحداث المزدحمة في هذه القصّة الصاخبة. ولكن، ما الذي دعا المخرج فيم فندرس إلى إخراج هذا الفيلم؛ ومن أين جاءته فكرته؟

كتب فيم فندرس في مقال نشرته له جريدة «دي تسايت» عن الفكرة التي قام عليها فيلم «إلى طرف المعمورة». قال: «سيوجد في عام 2000 أجهزة كومبيوتر تكون تعلّمت الإبصار. فبعد أن تُبرمَج هذه الكومبيوترات سنين عديدة ببرامج ومعلومات متزايدة الدقّة، ستُصبح قادرة على تمييز الألوان. والأشكال. والمعالم. وعلى تحديدها وتفسير ظواهرها. وستصبح الكومبيوترات قادرة على قراءة المعلومات الصورية وتأويلها. وعلى أن «تعلم» ما هي الصورة التي «تبصرها».

كان هذا جزء من الفكرة التي يقوم عليها فيلم «إلى طرف المعمورة». وأمّا الجزء الثاني من الفكرة، فهو أنّ بصيرا يُبصر العالمَ لضرير، أي إنّه يريد أن ينقل ما يراه إلى الضرير. فهذا المصوّر يجوب البلاد حاملا كاميراه العجيبة كما تُحمل النظّارة، أو كما تُحمل الخوذة. والكاميرا العجيبة تصوّر بدقّة فائقة كلّ مايراه. ويسجّل الصوت في نفس الوقت. فتنشأ وثيقة «موضوعية» عمّا يراه صاحب الكاميرا. ثمّ إنّ المخرج لا يكتفي بما أخذه من صور طبق الأصل للواقع الذي رآه، وإنّما يعمد إلى شيء آخر، فيسجّل على الشريط نفسه معلومات إضافيّة: يسجّل نشاط مخّه هو أثناء عملية التصوير. ويتمّ هذا بطريقة إلكترونية تمكّن من تتبّع جميع ما يجري في مركز الإبصار بدماغ المشاهد من تيّارات كهربائية، قويةً كانت أم ضعيفة، ومن تسجيلها بدقّة فائقة. فتكون هذه العملية الثانية، أي تسجيل المعلومات الإضافية بمثابة «صورة ذاتية» للواقع المشاهَد، بينما كانت عملية التسجيل الأولى، كما قلنا، في مقام «الصورة الموضوعية» لهذا الواقع. ويسمّي فيم فندرس اقتران هاتين العمليتين: «الإبصار الأوّل».

بعد ذلك، تُسجّل عمليّتا الإبصار الأوّل على شريط واحد، ثمّ تُسلَّم إلى جهاز كومبيوتر ضخم. يتولّى عملية إلحاق تيّارات الدماغ بالصور الحقيقية. وبما أنّ هذا الكومبيوتر الضخم «تعلّم» تمييز الصور، فإنّه «يفهم» كلّ صورة موضوعية تُعرض عليه. إلاّ أنّه لا «يفهم»، في بداية الأمر، الصورة الذاتية التي أشرنا إليها. لذا يتعيّن حلّ الألغاز الكامنة في الصورة الذاتية التي هي تتكوّن من عدد هائل من المعلومات الآتية من الدماغ. أي، بعبارة أخرى، يتعيّن إلحاق التيّارات الكهربائية المسجّلة في الدماغ بما يطابقها من عناصر الصورة الموضوعية. ويتمّ حلّ هذه الألغاز بتمكين الكومبيوتر من مصدر معلومات جديد، يسمّيه فيم فندرس «الإبصار الثاني».

تجري عملية هذا الإبصار الثاني على النحو التالي: يدخل صاحب الكامرا، بعد أن التقط صوره، إلى غرفة ظلماء معزولة عن الخارج، ويشاهد صوره على شاشة عالية التحليل. ويسجّل الكومبيوتر مرّةً أخرى التيّارات الكهربائية التي تجري في دماغ المصوّر. وبما أنّ المصوّر يعرف صوره، فإنّ مشاهدته إيّاها للمرّة الثانية هي عملية إعادة وتذكّر، يتتبّعها الكومبيوتر خطوةً خطوة، ويقارنها

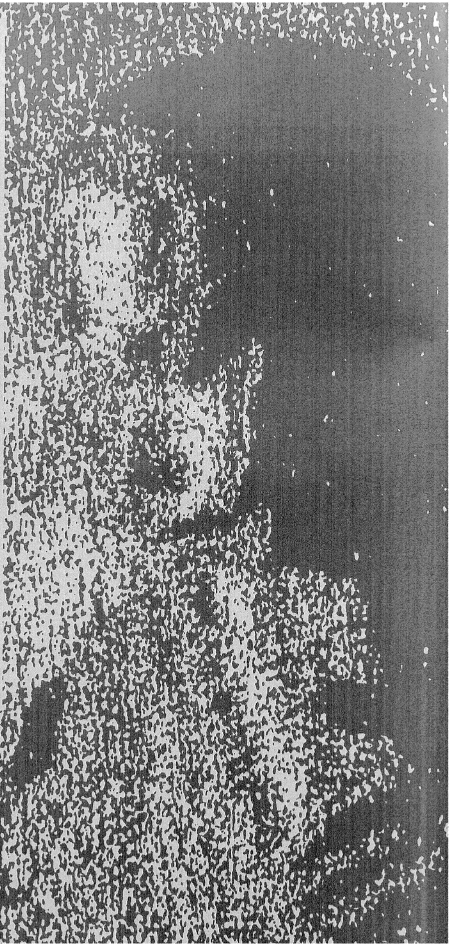
بالصورتين الأوليين، الموضوعية والذاتية، فيستطيع من المعلومات التي يجمّعها أن يحلَّ ألغاز الصورة الذاتية الأولى، ويتوصّل إلى أن يحدّد التيّارات الكهربائية التي تكوّنت منها الصورة في مركز الإبصار من دماغ المصوّر. لم يبق عندئذ إلاّ أن يركّب الكومبيوتر «صورة ذاتية» من التيّارات الكهربائية التي حدّدها، ثمّ أن يرسل هذه التيّارات الكهربائية إلى مركز الإبصار في دماغ الشخص الضرير. فقد تحدث عندئذ عملية في دماغ الضرير شبيهة بعملية الإبصار عند المبصرين، أو قريبة منها. وعلى كلّ حال، فهذا ما ذهب إليه المخرج في قصّة الفيلم.

وقد عهد فيم فندرس بإنتاج «الصور الذاتية» إلى أحد الإستوديوهات التي في طوكيو، له جهاز تصوير وعرض تلفزيوني عالي الكفاية وقوي التحليل. وجاءت هذه الصور غريبة كلّ الغرابة، باردة واصطناعية كأنّها من عالم آخر، تذكّرنا بالانطباعات البصرية التي تتكون عندما ننظر إلى الشمس، ثمّ نغمّض أعيننا. ولأن كان فيم فندرس بارعا في عرض الجانب العلمي من فكرته، فإنّه لم يُوفّق كثيرا إلى إظهار جانبها الفنّي؛ وظلّ فيلمه في إطار أفلام التسلية الممتعة، وهذا ليس بقليل.

وفي الجملة، فإنّ فيلم «إلى طرف المعمورة» فيلم غرامي وعلمي وهمي تدور أحداثة في مطلع الألف الثالث، كما قال فيم فندرس. وقد صرّح في عام 1987 – ثلاثة أعوام قبل بداية أعمال الإخراج – أنّ فيلمه هذا مشروع ضخم، لم يسبق له أن أنجز مثله. وهذا صحيح من حيث النفقات، على الأقلّ؛ فقد بلغت ثلاثة وعشرين مليونا من الدولارات، وهو مبلغ معادل لجميع ما أُنفق في الأفلام الأخرى التي أنتجها فيم فندرس حتّى الآن. ولعب الأدوار في هذا الفيلم الذي هو إنتاج ألماني فرنسي أسترالي مشترك: سولفايغ دومّارتين (2) التي مثّلت أيضا في فيلم «سماء برلين»، والممثّل الأميركي وليم هارت (3)، وممثلون آخرون من مشاهير الشاشة، منهم جان مورو (4)، وماكس فون سيدو (5)، ورودغر فوغلر (6). (YA)

---

(1) Wim Wenders
(2) Solveig Dommartin
(3) William Hurt
(4) Jeanne Moreau
(5) Max von Sydow
(6) Rüdiger Vogler



نظرة إلى الحقيقة من الباطن: صورة خيالية من فيلم «إلى طرف المعمورة»

كلية جديدة لفنّ التشكيل

باتت مؤشّرات كثيرة تدلّ على أنّ الفنّ المعاصر واقع الآن في حالة أزمة وركود . ولـكن ، أليس من المحتمل أنّ هذه الأزمة وهذا الركود يمهّدان لنهضة جديدة ثانيـة في الفنّ المعاصر ، على غرار ما حدث في القرن الخامس عشر؟ ألم يأت ، في ذلك الوقت ، بعد المرحلة الأولى من عصر النهضة مرحلة ثانية أرقى وأسمى؟

هذا ، على كلّ حال ، رأي هاينريش كلوتس ، المدير لمركز الفنّ وتكنولوجيا الإعلام الذي بمدينة كارلسروهه والعميدُ المؤسّس لـكلّية فنّ التشكيل الجديدة . والآن ، بعد أن اكتمل إنشاء هذه الـكلّيـة صار لمدينة كارلسروهه مؤسّستان متّصـلتان ومتداخلتان ، ومزوّدتان بما يلزم لمتابعة «نهضة الفنّ العصري الثانية» التي يرتجيها السيد كلوتس . والجدير بالذكر أنّ النفقات لإنشاء كليّة فنّ التشكيل الجديدة بلغت عدّة ملايين من الماركات . وقد وافق على إنشائها برلمان ولاية بادن – فورتمبيرغ في أبريل 1991 بدون معارضة من أيّ حزب من الأحزاب . وتمكّن هذه الـكليّـة من توسيع وظائف مركز الفنّ وتكنولوجيا الإعلام ، فصارت شاملة للتدريب أيضا . كما هي تمكّن ، بالتعاون مع المركز المذكور ، من تقديم برنامج جديد من نوعه ، يقوم على ربط الصلة بين المجالين التاليين : مجال إنتاج الأعمال الفنية الإعلاميـة وتقديمها ، وهو المجال الذي يعمل فيه مركز الفنّ وتكنولوجيا الإعلام . ومجال الدراسة النظرية والتدريب العملي الذي هو من اختصـاص كليّة فنّ التشكيل الجديدة .

هذا ، وقد افتُتحت الـكليّـة الجديدة في ربيع العام 1992 . وهي تدرّس المواد الرئيسيـة التاليـة : التصـميم الإنتاجي ، والتصـميم التصـويري ، والديكور السينمائي ، والإعلام التصويري ، وتاريخ الفنّ ، ونظرية الإعلام . كما تدرّس المواد الفرعيـة التاليـة : الهندسة المعماريـة ، والرسم ، والنحت ، والفلسفة ، وهي مواد اختيارية . وجلبت كلّية فنّ التشكيل الجديدة أساتذة مشهورين في مجالات تخصّصاتهم ، نذكر منهم ، على سبيل المثال ، الأستاذة ماري جو – لافونتان . وكان هذا سببا في أنّ أكثر من خمسمائة طالب تقدّموا لتقييد أسمائهم في الجامعة قبل موعد التقييد الرسمي ، مع أنّ الجامعة لا تقبل حاليا أكثر من مائة طالب .

ستبحث ، إذًا ، كليّـة فنّ التشـكيل بكارلسروهه ما الذي سيُفيده الفنّ من تكنولوجيا الإعلام الجديدة ، وستُطلع الجمهور على نتائج أبحاثها . وستبيّن لنا الأيّام إذا كانت أشعة الليزر ، والرقائق الإلـكترونية ، وشاشـات الفيديو تنفع الفنّ وتنميه . ونحن نعلم أنّه سبق كثيرا للفنّانين أن عقدوا آمالا على التكنولوجيا العصرية ، ثمّ خابت آمالهم إلاّ في حالات قليلة نادرة . وفي هذا المجال ، يبدو المهتمّون بشؤون الفنّ في كارلسروهه أكثر حذرا وتحفّظا ، فهم يرون أنّ الوسائل التكنولوجية العصرية لا تغني عن الوسائل التقليدية ، وإنّما تكملها وتوسّع نطاق استخدامها . (RG)

الجائزة الألمـانية لفنّ الإعلام

تُبرز الآن جائزةٌ دولية جديدة الأهميّة التي باتب لتكنولوجيا الإعلام في مجالات الفنّ المعاصر ، كما تُظهر المرتبة التي بلغتها فروع الفنّ الإعلامي الجديدة . والجائزة الجديدة هي الجائزة الألمـانية لفنّ الإعلام التي يمنحها ، ابتداءً من 1992 ، مركزُ الفنّ وتكنولوجيا الإعلام الذي بكارلسروهه ، وتبلغ قيمتها الإجمالية 000 110 مارك .

وخُصّصت هذه الجـائزة للفنّانين الممتازين الذين لا يستخدمون إلاّ وسـائل الإعلام الإلـكترونيـة ، أو الذين يتناولونها بالتحليل والنقد . كما تُمنح هذه الجائزة أيضـا تقديرا للأعمال والمشـاريع الفنية في مجال استخدام وسـائل الإعلام الإلـكترونية ونقدها .

وتُحدِّد أسماءَ الفائزين لجنةٌ يستدعيها مركز الفنّ وتكنولوجيا الإعلام بعد التشـاور مع صـاحب العطـاء . وتتكوّن هذه اللجنة من خمسة حكّام مشهورين ، يعملون في ميادين الفنون والعلوم ويمثّلون أهمّ المؤسّسـات الألمـانيـة والجمعيات ذات العلاقة بالفنّ الإعلامي .

وكما ذكرنا ، مُنحت الجوائز لأوّل مرّة في عام 1992 ، فحصل على الجائزة الأولى التي بقيمة ثلاثين ألف مارك كلّ من :

ريبيكا هورن ، وهي حاليا أستاذة بكليّة الفنون التشكيلية في برلين . وقد عُرفت بعدّة معارض نظّمتها ، وأفلام أخرجتها ، وأعمال فنيّة مختلفة أنجزتها .

ستيفـان فون هونه ، وهو أميركي يقطن هامبورغ ، ورجل فنّ ، وتكنولوجيا ، وعلم في آن . ويدرس فون هونه «أشكالا صـوتية» باحثا فيها عن العلاقة بين الأحاسيس البصرية ، والسمعية ، والبدنية .

باول غـارين ، وهو أميركي من نيو يورك ، يُعَدّ من جيل الفنّانين الجديد المشـتغلين بفنّ الفيديو . وقد عُرف بأعماله الناقدة للأوضـاع الاجتماعية .

وحصل على جـائزة بقيمة عشرة آلاف مـارك باول فيريّو الذي هو أستاذ في باريس وواحد من أبرز أصحاب نظرية الإعلام وعلم الجـمال الإعلامي . وقد وضع قواعد جديدة لتوسيع مفهوم الفنّ .

وحصل على جائزة بقيمة خمسة آلاف مارك كلّ من رغينة كورنويل من نيو يورك ، وفكتوريا فون فليمنغ من هامبورغ تقديرا لأعمـالها النظريـة والتطبيقيـة في مجال الفيلم التي سـاهمت في التعريف بفنون الإعلام الجديدة . (RG)





قصر شفيتسنغر يتألّق من جديد

اشتهرت مدينة شفيتسنغر الواقعة غرب هايدلبيرغ شهرة واسعة بقصرها الباروكي الذي تُعَدّ حديقته من أجمل الحدائق الألمانية. وقد رُتّبت هذه الحديقة في السنين الأخيرة ترتيبا جديدا، ونُفق في ذلك عدّة ملايين من الماركات: غُرست فيها صفوف جديدة من أشجار الزيزفون على الماشي، ورُمّم كثير من تماثيلها ومبانيها، بيد أنّ المسجد الذي في وسط هذه الحديقة لم يُنتَه من إصلاحه بعدُ. ونشير إلى أنّ هذا المسجد الذي أُقيم في الفترة ما بين 1778 و1795 قد أخذ في التداعي. وتُقدّر الآن مدّة ترميمه بخمس سنين، ونفقاتُ هذا الترميم بنحو عشرة ملايين من الماركات.

ولم تقتصر أعمال الترميم والإصلاح على الحديقة ومبانيها، بل شملت القصر نفسه. وقد أصبح ذلك لازما بعد أن انخفض مستوى المياه الجوفية في وادي الراين، وبدأت العفونة تظهر في الأعمدة القاعدية الخشبية التي يرتكز عليها القصر، فاختلّ توازن القصر. وشُرع منذ عام 1977 في إعادة هذا التوازن وتثبيت أسس القصر في مواضعها. وشُرع، إضافة إلى هذا، في إصلاح داخل القصر، وترميم حجراته، حتّى يجدها جمهور الزوّار في رونقها القديم. وبُذل في هذا الإصلاح مجهودات هائلة. وعلى سبيل المثال، فقد بُطّنت الجدران ببطانة من حرير، صُنعت في مصنع فرنسي متخصّص في مثل هذه الأعمال. كما أنّ ستائر المظال التي على الأسرّة الأميرية صُنعت من حرير، هي الأخرى، في المصنع الفرنسي نفسه. هذا، واحتُفل في يونيو 1991 بإنهاء أعمال الإصلاح والترميم، فأُقيمت حفلات الموسيقى والباليه، وعُرضت ألعاب نارية وسحرية.

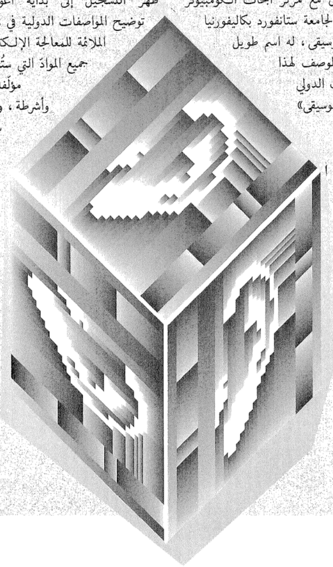
(TB)

الأرشيف الدولي الكهربائي الصوتي للموسيقى

من المعلوم أنّ استخدام وسائل التكنولوجيا الإلكترونية صار ينمو باطّراد في ميادين الأعمال التشكيلية والفنية. وقد فتحت هذه الوسائل بإمكاناتها الهائلة مجالات جديدة كلّ الجدّة لفروع الفنّ المختلفة، وخاصّة للموسيقى العصرية بشتّى أصنافها. ويجري الآن الإعداد لدراسة علمية شاملة لتاريخ الموسيقى العصرية، مع ما يستتبع ذلك من تسجيل، وحصر. ويسعى أصحاب هذا المشروع إلى وضع نتائج أعمالهم في متناول الجمهور.

وهكذا، فقد شرع مركز الفنّ وتكنولوجيا الإعلام الذي بمدينة كارلسروهه في التعاون مع مركز أبحاث الكومبيوتر والموسيقى والصوتيّات التابع لجامعة ستانفورد بكاليفورنيا على إقامة أرشيف دولي للموسيقى، له اسم طويل بعض الشيء، لكنّه دقيق الوصف لهذا الأرشيف، وهو: «الأرشيف الدولي الرقمي الكهربائي الصوتي للموسيقى» وسيكون من وظائف هذا الأرشيف الجديد جمعُ كلّ الأعمال الموسيقية الكهربائية الصوتية ذات الأهمّية من جميع العالم، وتخزينها بالطريقة الرقمية، وجعلها في «مكتبة صوتية» مفتوحة للعلماء، والبحّاث، والجمهور في المبنى الجديد التابع لمركز الفنّ وتكنولوجيا الإعلام بكارلسروهه.

وقد قُرّر البدء بتسجيل الأعمال الموسيقية القديمة الهامّة من هذا القرن لكي لا يضيع هذا التراث الموسيقي، عِلمًا بأنّ الشرائط التي تحتوي هذه الموسيقى مهدّدة بالتلف لقصر مدّة صلاحيّتها. وهكذا، ستشمل أعمال التسجيل في المرحلة الأولى من إقامة الأرشيف المذكور أكثر الموسيقى تعرّضا لخطر الضياع، وهي التسجيلات التي أُنتجت من أوّل ما ظهر التسجيل إلى بداية أعوام الستينات. كما قُرّر توضيح المواصفات الدولية في هذا المجال، وإعداد البرامج الملائمة للمعالجة الإلكترونية. والجدير بالذكر أنّ جميع الموادّ التي ستُدخَل في الأرشيف – من مؤلّفات موسيقية، وأسطوانات وأشرطة، ونوتة، ونصوص وشروح – ستُخزن في أسطوانات CD بالطريقة الرقمية وحدها، وسيوضع جميعها تحت تصرّف الجمهور. فهذا، كما نرى، مشروع متماسك، لم يُسبَق إليه. (RG)



DUDEN
Die deutsche Rechtschreibung,
Bibliographisches Institut und
F.A. Brockhaus, Mannheim, 1991

«دودن»
المعجم الألماني لضبط الكتابة
الإصدار : المعهد الببليوغرافي
ودار «بروكهاوس» ،
مانهايم ، 1991

صدرت في عام 1881 الطبعة الأولى من معجم «دُودِنْ» الذي هو ، كما قيل ، «أهمّ مرجع لضبط الكتابة الألمانية» . وقد وضعه كونراد دودن الذي كان مدرّسا في المعاهد الثانوية ؛ وهدف بوضعه إلى «إعداد معجم كامل ، ضابط للكتابة الألمانية ، وصالح لجميع البلاد الناطقة بالألمانية» .

وفي عام 1991 ، احتُفل بصدور الطبعة العشرين لهذا المعجم الكلاسيكي ، واحتُفل أيضا بوحدة هيئة التحرير لهذا المعجم التي أعيدت من جديد بعد أن انفصلت الهيئة إلى قسمين إثر الحرب العالمية الثانية . وهكذا أصبح للألمان ، عاما بعد أن صاروا شعبا واحدا من جديد ، هيئةُ تحريرٍ واحدة ، تشرف على معجم دودن .

أمّا الفارق بين معجم دودن الشرقي الذي صدر في لايبزيغ ومعجم دودن الغربي الذي صدر في مانهايم ، ففي العرض خاصّةً وحجم المادّة . أمّا ضبط الكتابة ، فلم يتغيّر ، وظلّ طوال سنين التجزئة موافقا للقواعد التي حدّدها المؤتمر الدولي لضبط الكتابة في عام 1901 . وكانت مفردات معجم دودن الشرقي أقلّ بنحو خمسة وثلاثين ألف كلمة من مفردات معجم دودن الغربي . ويعود هذا النقص إلى أنّ المعجم الشرقي أهمل كثيرا من تعابير اللغة العامية والمصطلحات ذات الأهمّيّة السياسية .

وقد اتُّبع الأنموذج الغربي في إعداد الطبعة المشتركة الجديدة التي وسّعت ، فصارت في الجملة محتوية على 115 ألف كلمة . وجاء في هذه الطبعة كثير من التعابير المأخوذة من الإنكليزية ، وقسمٌ من المصطلحات الخاصّة بالجمهورية الألمانية الديمقراطية ، وهي مصطلحات «مهمّة لفهم ما حدث في الماضي القريب» ، مثلما جاء في المقدّمة . وعُرضت التعليمات لضبط الكتابة ووضع العلامات عرضا أفضل في هذه الطبعة ، سعيا إلى مزيد من الوضوح ، وتسهيلا لاستخدام المعجم . هذا ، ولم تُجرَ العملية الكبرى لإصلاح ضبط الكتابة . وقد أثار هذا الموضوع نقاشا واسعا ونزاعا شديدا في وسائل الإعلام عندما عُلِم بإعداد الطبعة الجديدة المشتركة لمعجم دودن . وجاء في مقدّمة المعجم الجديد أنّ هذا الإصلاح «لا يمكن أن يتمّ إلاّ من خلال إصلاح رسمي لضبط الكتابة ، يتّفق عليه جميع الدول الناطقة بالألمانية» . بيد أنّنا نستطيع أن نلاحظ أنّ هذه الطبعة الجديدة لمعجم دودن قد شارك في إعدادها كلّ من هيئة تحرير دودن التي بمانهايم ، والهيئة التي بلايبزيغ ، ولجنة دودن النمساوية ، ولجنة دودن السويسرية .

وهكذا ، فما على التلاميذ الألمان ، وما على الذين يتعلّمون اللغة الألمانية ، إلاّ أن يظلّوا يتخبّطون في التعقيد والتناقض اللذين تتّسم بهما قواعد ضبط الكتابة ووضع العلامات في اللغة الألمانية .

(RG)

OHNE RABATT
Über Literatur aus der DDR
Marcel Reich-Ranicki
Deutsche Verlags-Anstalt,
Stuttgart, 1991

حول أدب الجمهورية الألمانية الديمقراطية
مرسيل رايش – رانيكي
دار النشر «دويتشه فرلاغس أنشتالت» ، شتوتغارت
1991 ، 288 صفحة

اشتغل مرسيل رايش – رانيكي منذ أعوام الخمسينات بأدب الجمهورية الألمانية الديمقراطية على نحو متّصل . وكان حريصا دائما على مراعاة الظروف التي عمل فيها الأدباء في تلك الدولة ، ونشروا فيها أعمالهم . كما حاول ، ما استطاع ، ألاّ يتّخذ في تقويم كتبهم معايير دون المعايير التي يتّخذها لتقويم كتب أدباء الغرب . وكان موقفه منهم موقفا تمليه النزاهة ، وتمليه الرغبة في التعريف بهم تعريفا دقيقا . وكتب مرسيل رايش – رانيكي في الفترة ما بين 1961 و1991 مقالات تحليلية عن ثمانية عشر أديبا وأديبة من الجمهورية الألمانية الديمقراطية ، عرّف فيها بهم ، وعرض أفكارهم وميّزاتهم بالتفصيل .

نذكر من هؤلاء الأدباء والأديبات: أنا سيغرس (1)، وإرفين شتريتماتر (2)، وستيفان هايم (3)، وستيفان هرملين (4)، وفرانتس فومان (5)، وهرمان كانت (6)، وغنتر دي برين (7)، وكريستا فولف (8)، وصاره كيرش (9)، وفولف بيرمان (10)، ويوريك بيكر (11).

وقد عالج رايش – رانيكي في مقالاته الخلفيات الثقافية والسياسية لهؤلاء الأدباء والأديبات، كما عالج الجوانب المتّصلة بتاريخ الأدب التي تُظهر أنّ وحدة الأدب الألماني ظلّت قائمة في العقود الأخيرة رغم ما تعرّضت إليه من الأخطار الصغيرة والكبيرة. وكتب رايش – رانيكي في مقدّمة كتابه حول أدب الجمهورية الديمقراطية أنّه أصبح من ألحّ الضرورة، الآن بالذات بعد أن زالت هذه الدولة، أن «نتبيّن، بالأمثلة المحدّدة، أهمّية – أو تفاهة – المساهمة التي ساهما كتّاب ألمانيا الشرقية في أدب عصرنا». هذا، وعلّق مارسيل رايش – رانيكي أهمّية كبيرة على أن ينشر في كتابه هذا المقالات التحليلية التي كتبها قديما دون أن يغيّر فيها شيئا. (FAZ)

---

(1) Anna Seghers (2) Erwin Strittmatter
(3) Stefan Heym (4) Stepfan Hermlin
(5) Franz Fühmann (6) Hermann Kant
(7) Günter de Bruyn (8) Christa Wolf
(9) Sarah Kirsch (10) Wolf Biermann
(11) Jurek Becker

ARABISCHE ERZÄHLUNGEN
Suleman Taufiq (Hrsg.)
dtv, München, 1991

قصص عربية
سليمان توفيق (الناشر)
دار النشر dtv، ميونيخ، 1991،
363 صفحة

نشر سليمان توفيق كتابا بعنوان «قصص عربية»، جمع فيه مختارات كتبها في هذا القرن أدباء وأديبات من كلّ أقطار الوطن العربي تقريبا. ومن حسن الحظّ أنّ الكاتبات العربيات قد صرن يعرضن في أعمالهنّ أكثر فأكثر للمشاكل الخاصّة بالمرأة ويعالجنها معالجة أدبيّة وينشرنها. وقد خُصّص من هذا الكتاب قسم لا بأس به لهؤلاء الكاتبات اللائي نذكر منهنّ، على سبيل المثال، ليلى العثمان من الكويت، وعفيفة رفعت، وسلوى بكر من مصر، وبثينة الناصري من العراق.

ويعرّف هذا الكتاب القارئ بأصحاب المختارات تعريفا حسنا، فهو يحتوي على سِيَرٍ موجزة لهم، وعلى عرض قصير لمؤلّفاتهم. وهكذا يستطيع القارئ أن يكوّن لنفسه فكرة عن الأدباء والأديبات الذين لم يقرأ لهم بعدُ. ومن ميزات هذا الكتاب أنّه يحتوي كذلك على عرض موجز لتاريخ الأدب العربي وتفاعلاته مع الأدب الأوروبي في السنوات المائة الماضية، وعلى ما نتج عن هذه التفاعلات من خلافات نظرية في صفوف المثقّفين. وهذا كلّه كفيل بأن ينمّي اهتمام القارئ الألماني بالأدب العربي.

ونحن نعتقد أنّ السيد سليمان توفيق قد نجح، بنشر هذا الكتاب، «في أن يعطي القارئ فكرةً عن الفنّ القصصي العربي الحديث، وفي أن يزوّده، من طريق الأدب، بمعلومات عن ثقافة العرب ومجتمعهم وتاريخهم وسياستهم». (HvG)



VOM UNTERGANG DES ABENDLANDES
ZUM AUFGANG EUROPAS
Bewußtseinswandel und Zukunftsperspektiven
Sigrid Hunke
Horizonte Verlag, Rosenheim,1989

من أفول الغرب إلى طلوع أوروبا
تغيّر العقلية واحتمالات المستقبل
سيغريد هونكه
دار النشر «هورتسونته فرلاغ»، روزنهايم، 1989،
335 صفحة

سيغريد هونكه كاتبة ومفكّرة معروفة لدى جمهور واسع، خاصّة بعد ظهور كتابها المشهور «شمس الله تسطع على الغرب». وصدر لها كتاب جديد، عرضت فيه تصوّراتها عن مستقبل القارة الأوروبية. وقد تنبأ من قبلها بمستقبل هذه القارة الفيلسوفان فريدريش نيتشه (1) وأوسفالد شبينغلر (2). وسيغريد هونكه تشاطرهما الرأي في أنّ الحضارة الغربية صائرة إلى أفول. لكنّها، على عكسهما، ترى أنّ أوروبا لن تزول، وإنّما الزائل هو «الخاصيّة الغربية» لأوروبا. وهي مقتنعة أنّ الانهيار الشامل لجميع البنى والقيم في هذا الغرب المسيحي شرطٌ أساسي لكي تكتشف أوروبا هويّتها الحقيقية ولكي تتحقّق نهضة الفكر الأوروبي وتنطلق قواه.

والواقع أنّ أوروبا تشهد منذ زمن طويل أفولا متسارعا لعصر تاريخي معيّن، وهو العصر الذي بدأ بدخول المسيحية إليها قبل ألفي عام؛ المسيحية التي تستمدّ منها هذه القارة هُويّتها.

وسيغريد هونكه لا ترى سبب انهيار الحضارة الأوروبية - كما يراه شبينغلر - في قانون طبيعي قاهر، يسري على الحضارات كما يسري على الكائنات الحيّة، فينقلها من نشوءٍ إلى نموّ، فازدهارٍ، فنضوج، فهلاك محتوم. كما أنّ سيغريد هونكه لا تُرجع هذا الانهيار إلى قانون دوري، يباشر الدمارُ بمقتضاه الحضارات واحدة تلو أخرى، وإنّما تُرجعه إلى أسباب بنيويّة نفسيّة، ليس غير.

وتستخدم سيغريد هونكه لتفسير العمليّات الحضارية نظريّتها الخاصّة في التاريخ التي وضعتها في أعوام الخمسينات، وهي نظرية قائمة على العوامل النفسية والفكرية الأصلية للشعوب، وعلى تغيُّر هذه العوامل خلال العمليات التاريخية. فالأنموذج الذي تتّخذه سيغريد هونكه لشرح التاريخ أنموذج نفسي، لا يحتاج إلى قوانين حتمية يخضع لها. كما هو قادر على تفسير الحالات المتشابهة التي تمرّ بها الحضارات المختلفة.

وتقول هذه النظرية بأنّ شعبا من الشعوب إذا صُرف في زمن مبكّر عن ثقافته، وعقليّته، ومعتقداته، وتصوّراته، ودينه، وذلك عن طريق الاحتلال أو التبشير، وإذا غلبت على ثقافته ثقافةُ شعب ثان ذي بنى فكرية أخرى - خاصّة إذا كانت هذه البنى أرسخ وأمتن - عندئذ يمرّ الشعب المغلوب بفترة تتغيّر فيها القيم تغيّرا كاملا، ويختلّ التوازن، وتفسد الأخلاق فسادا واسعا. ثمّ يلي مرحلة الانهيار هذه مرحلةٌ ثانية، هي



مرحلة الانسجام والتعوّد على الجديد والتعامل معه تعاملا إيجابيا. وتحدث نهضة ثقافية بعد ذلك، قد تنتهي إلى حلول مرحلة حضارية مزدهرة. لكنّ الازدهار ما يلبث أن يتوقّف ويتحوّل إلى ركود، ثمّ إلى تقهقر وانهيار. وإنّما يحدث هذا، لا لأنّ تلك الحضارة شاخت وقدم عهدها، وإنّما لأنّ عقليّة ذلك الشعب معارضة للبنى الفكريّة التي أدخلها الأجنبي. فهي بنى فكرية «غير مناسبة»، تُحدث مع الوقت فراغا في النفوس، فينبذها الناس في آخر الأمر. وينتج عن هذا الفراغ أزمة فكرية ونفسية خطيرة. لكنّ هذه الأزمة مهمّة وضرورية لأنّها تمهّد لظهور العقلية الأصلية من جديد، تلك العقلية التي كُبتت دهرا طويلا وحُبست. فالأزمة تهيّئ إذاً الظروف المواتية لنهضة ثقافية تقوم على قاعدة العقلية الأصلية، وتسدّ الفراغ الفكري، وتطلق قواها الخلاّقة طبقا لطبيعتها الذاتية وقوانينها الخاصّة.

(1) Friedrich Nietzsche
(2) Oswald Spengler

وتُرجع سيغريد هونكة أسباب الأزمة الفكرية والنفسية الحالية في أوروبا إلى التبشير المسيحي الذي أخضع هذه القارّة قديما، وإلى التناقض البيّن الذي تتّسم به البنى الفكرية. فهذه البنى الفكرية كانت مصدرا للخلافات المتواصلة منذ عهد النهضة والإصلاح البروتستانتي، وسببا في نبذ «العناصر غير المناسبة» منذ عهد التنوير. ومع هذا، فإنّ الكاتبة ترى عناصر جديدة ظهرت، أو بدأت تظهر، من خلال الأنقاض المتكدّسة في أوروبا التي شملتها الأزمة وأنهكتها دون أن تتمكّن من القضاء عليها.

ولكن، ما هي العناصر غير المناسبة التي أشارت إليها الكاتبة؟ وما الغريب في الفكر المسيحي الغربي عن العقلية الأوروبية؟ أجابت سيغريد هونكه عن هذا السؤال بعد أن درست دراسة واسعة التصوّرات الدينية التي كانت في أوروبا قبل أن تدخلها المسيحية وقابلتها بالتصوّرات المسيحية. وانتهى البحث بسيغريد هونكه إلى أنْ اقتنعت بأنّ هذه العناصر الغريبة وغير المناسبة كامنة في مذهب الثنويّة الذي هو ملازم للمسيحية.

ففي مذهب الثنوية المسيحية تناقض دائم، لا يمكن تخطّيه، يفصل المفاهيم فصلا غير قابل للتوفيق. فكلّ شيء خيرٌ أو شرّ، وطاهرٌ أو آثم. ونذكر من أمثلة هذا التناقض الذي يزعمه مذهب الثنوية:

الله والعالم
الله والإنسان
الدنيا والآخرة
الكنيسة والدولة (الأولى من ملكوت الله، والثانية من ملكوت الشيطان، حسب زعمهم)
الديني والدنيوي (مثل التناقض الذي بين السماوي والأرضي)
الروح والجسد
الرجل والمرأة
الروح والمادة
النفس والجسم

وكان لا بدّ – في رأي سيغريد هونكه – أن يعود مذهب الثنوية المسيحية على أوروبا بالوبالة في نهاية المطاف، لأنّ الشعوب الجرمانية كانت تؤمن بوحدة الكون والكيان، وبوحدة المتناقضين إيمانا عميقا راسخا. وقد اندلعت في أوروبا باستمرار، وعلى مرّ القرون، حركاتٌ قاومت مذهب الكنيسة الثنوي بعنف شديد. لكنّ الكنيسة ظلّت متمسّكة بهذا المذهب، لا تحيد عنه، ورمت بالإلحاد كلّ من خالفها وكلّ من اعتنق دينا آخر، فأدّى هذا إلى أزمة فكرية لدى كلّ الذين لم يعودوا يصدّقون بتعاليم الكنيسة.

وتقول سيغريد هونكه إنّ أوروبا بدأت تتغلّب الآن على مذهب الثنوية. وجاءت في كتابها بأمثلة كثيرة لذلك. وترى هذه المفكّرة أنّ أوروبا لم تستنفد بعدُ كلّ وُسعٍ. بل بالعكس، أوروبا هي الآن «مقبلة على مرحلة من تاريخها، طال انتظارها، ستنطلق فيها قواها الدينية بكلّ حريّة». (RG)

صورة الصفحتين 90 و91 مأخوذة في مدينة تفراوت المغربية عام 1975

MOROCCO
Photographien
Harry Gruyaert
Schirmer-Mosel München, 1990

المغرب
صور فوتوغرافية
هاري غرويرت
دار النشر «شيرمر – موزل»،
ميونخ، 1990، 52 صورة، 112 صفحة

في هذا الكتاب المصوّر الممتاز نلمس كثيرا من حبّ صاحبه هاري غرُويِرت لمناظر المغرب الطبيعية المتنوّعة، ولناس المغرب. كما نلمس فيه ميله الشديد إلى الحياة المغربية اليومية وبعض مشاهدها التي تظلّ في الغالب خفية، تلك المشاهد التي تتبّعها هاري غرويرت بكاميراه مدّةً تقرب من عشرين عاما، وتمكّن من أن يلتقط منها قسطا لا بأس به. ومن يطّلع على صوره التي صوّرها في الفترة ما بين 1974 و1989، يجدْها أبعد ما تكون عن الابتذال الذي نلمسه كثيرا في صور بلاد السياحة الجنوبية، وإنّما يشعر منها «بآية اللحظة التي تأتي على غير ميعاد»، كما قال هاري غرُويرت نفسُه واصفا عملية التصوير المباشر. وقد بذل هذا المصوّر مجهودا ضخما، والتقط مجموعات عديدة من الصور الجيّدة للأضواء والظلال، وللجدران والساحات، والمنازل، وللمناظر الطبيعية، محاولا دون كلال أن يبلغ درجة الإتقان، فاحصا المشاهد ومدقّقا فيها فحْصَ الرسّام وتدقيقه. وكان كلّ ما صوّره حاملا لطابع بلاد المغرب وأخصّ صفتها ومميّزاتها. وظلّ هاري غرُويِرت سنين طويلة يختلف





إلى مناطق المغرب المتنوّعة السكّان والعادات، فزار جبال الأطلس، وزار الصحراء، ومنطقة الساحل الأطلسي، وساحل المتوسّط مرارا عديدة.

وقوبل هذا المصوّر بتحفّظ في أكثر من مكان بسبب الكامرا التي يحملها، فتعلّم بمرور الوقت كيف يتصرّف اعتمادا على حسّه وخبرته المهنية وحدهما. يقول في ذلك: «كلّما تنحّيت وجعلت شخصي في خلفية الأحداث، ازددت اقترابا إلى الناس بالكامرا». فهي إذًا طريقة التصوير التي لا يُكاد يُشعر فيها بوجود جسدي للمصوّر! وقد نجح بهذه الطريقة في أن يلتقط صورا نادرة الجمال، سواء في ذلك صورُ المناظر الطبيعية الرائعة الألوان وصورٌ من الحياة المدنية قويّة التعبير. وتحمل صور هاري غرُويبرت خاصية التناسق وملاءمة الأشياء وعناصر الحياة بعضها لبعض: فالأشكال منسجمٌ بعضها مع بعض، والألوان منسجمة مع الطبيعة، والناس منسجمون مع أعمالهم اليومية. وهذه كلّها ميزات كادت – للأسف – تختفي الآن في أوروبا اختفاء كاملا. ويقول هذا المصوّر إنّه التقط صوره دون أن يكون له اتّصال مباشر بالناس الذين صوّرهم. ويعني بالاتّصال هنا الكلام والمحادثة خاصّة. وأمّا الاتّصال بالنظر، فكان قائما، لا بين المصوّر والناس وحدهم، وإنّما بينه وبين المدن أيضا، والأزقّة، والحيوانات، والجماد. ونلمس من الصور تركيزا ذهنيا وانتباها قويّين لدى المصوّر، وحرصا منه على التزام موقف موضوعي، يمكّنه من المحافظة على حالة التركيز والانتباه. والجدير بالذكر أنّه لم يصوّر بالعدسة المقرّبة إلاّ الصورتين الأولى والأخيرة من هذا الكتاب. كما نلمس من جميع الصور حسّا دقيقا لدى هذا المصوّر في اختيار نسب الضوء والظلال، وفي انتقاء الألوان. وهذا ما يمنح صوره طابعا «سُرياليا»، يجعلها تبدو كأنّها خارج محيط الزمان. يظهر لك ذلك عندما تطّلع في هذا الكتاب على الصور المأخوذة في جبال الأطلس، وفي أحياء المدن القديمة، والقلاع، والحصون، وغيرها من الأماكن المغربية. وكلّ صورة من هذا الكتاب – بدون مبالغة – تحمل طابعا خاصا، وتقول قولا خاصا، فهي كاللؤلؤة في العقد. وليس هذا الكتاب تحقيقا مصوّرا، ولا هو يعرض للمسائل السياسية والاجتماعية، وإنّما هو كتاب أراد صاحبه أن يعبّر منه عن إعجابه بجمال المغرب وعن حبه لأهله.

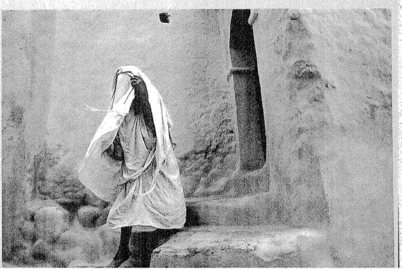
(HvG)

CAHIER D'ETUDES MAGHREBINES
Lucette Heller (Hgb.), Köln, 1992

كراريس الدراسات المغاربية
لوسيت هيلّر (الناشرة)، كولونيا

فكرةُ إصدار كراريس عن الدراسات المغاربية جاءت من رغبة في الحفاظ على المجهود الفكري والعمل العلمي اللذين تجمّعا من العديد من المحادثات، والنقاشات، والقراءات، والدروس، والمحاضرات، التي ألقاها أو ساهم في إعدادها أساتذة جامعيّون، وشعراء، وروائيّون، ورسّامون، ومخرجون سينمائيون، وغيرُهم من العاملين في فروع الفنون المتنوّعة. وكلّ هؤلاء الناس جاءوا معهد الدراسات الرومانية التابع لجامعة كولونيا، وقدّموا مساهماتهم في إطار «فرع الدراسات المغاربية»، فكانت مساهمات مخصبة، لا محالة. والجدير بالذكر أنّ فرع الدراسات المغاربية المذكور قد أُسّس عامَ 1986 في جامعة كولونيا. ومن الذين ساهموا، نذكر على سبيل المثال، لا الحصر، رشيد بوجدرة، وإدريس شرايبي، وفوزي ملاّح، وآسية جبار، وألبيرت ممّي.

وصدر الكرّاس الأوّل من الدراسات المغاربية في 1989، وكان موضوعه: «المغرب والحركة العصرية»؛ وقد أبرز ما هو جديد في أشكال التعابير الفنّية في المغرب والجزائر وتونس، هذه الدول الثلاث التي ما زالت محتفظة بتراث قويّ حيّ، يعود إلى قرون عديدة.



مشهد من مدينة شفشاون المغربية، 1974

وأمّا الكرّاس الثاني، فصدر في 1990 بعنوان: «المغرب في المؤنّث». وتناول، أكثر ما تناول، الأعمال الفنيّة لنساء من دول المغرب. ومن هؤلاء النساء من تعدّت شهرتهنّ حدود المغرب العربي. منهنّ، مثلا، آسية جبار المعروفة في ألمانيا حيث أجرت مقابلات صحافية، وقرأت من كتاباتها في الندوات الأدبية، وقد نُشر لها مقالات في هذا الكرّاس الثاني.

ونفد الآن – للأسف – جميع نُسخ العددين الأوّل والثاني. وصدر في نهاية فبراير 1992 عدد ثالث من كراريس الدراسات المغاربية، كان محتواه: «تحليل أهمّية المدن في العمل الفنّي». وعرض الكرّاس أمثلة من مرّاكش، وتونس العاصمة، والجزائر العاصمة.

هذا، وشُرع الآن في إعداد الكرّاس الرابع، وهو بعنوان: «شعر باللغة الفرنسية من بلاد المغرب العربي». كما أنّ الكرّاس الخامس تحت الإعداد، هو الآخر، وهو يحمل عنوان: «ألف ليلة وليلة». والمقرّر أن يُنشر في هذا الكرّاس سبع عشرة محاضرة من المحاضرات التي أُلقيت خلال الدورة السابعة لأعمال الجامعة الأوروبية العربية المتجوّلة التي انعقدت بمدينة بالرمو في سبتمبر 1991. وعلمنا من الناشر أنّه اختار هذه المحاضرات لأنّها محرّرة بالفرنسية، وبسبب علاقتها بدول المغرب العربي. ونريد هنا – تكملةً لمقالنا: بالرمو، مرحلةٌ جديدة في تاريخ الجامعة الأوروبية العربية المتجوّلة – أن ننشر، بوجه الاستثناء، محتوى هذا الكرّاس الخامس من الدراسات المغاربية الذي سيصدر في شهر أكتوبر 1992، على الأرجح:

Gregorio Mansur: Quand les mille et une nuits voient le jour en Amérique
Mahmoud Tachourna: Le rayomement des mille et une nuits dans la littérature mondiale
Claude Lauriol: L'influence des mille et une nuits sur la littérature française du XVIIIe siècle
Ahmed Jabri: Les stratagèmes narratifs des mille et une nuits ou De l'ambiguité du discours préliminaire
Isabelle Larrivée: De la mille et troisième nuit d'Abdelkebir Khatibi ou La parole permise
Lucette Heller-Goldenberg: La mille et deuxième nuit de Mostafa Nissaboury ou La brisure d'un mythe
Anissa Benzacour-Chami: La prière de l'absent de Taher Ben Jelloun ou Une relecture des nuits
Othman Ben Taleb: Errance et connaissance: Aux sources de l'écriture nadirienne
Giulana Toso Rodinis: Fable et histoire dans les 1001 années de la nostalgie de Rachid Boudjedra
Beida Chikhi: Quel au-delà pour la sultane des aubes? Les mille et une nuits dans l'oeuvre d'Assia Djebar
Guy de Boschère: Les mille et une nuits ou Le mythe du rève éveillé
Margarita Lopez: La face cachée de mille et une nuits: Une littérature pour les marginaux
Nadya Bouzar Kasbaj: L'Alger des mille et une ruits: 1920-1980
Hamed Mohamed Habib: Les mille et une nuits: Du météore à la queue
Yannick Yotte: La symbolique de l'espace dans un conte des mille et une nuits: Aladin et la lampe merveilleuse
Nja Mahdaoui: L'orient des vérités
Jean Chatelain: Influence des mille et une nuits sur la peinture européenne.

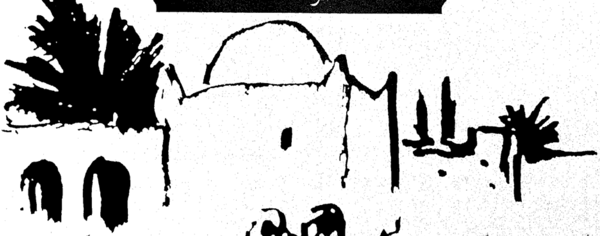
وتُطلب الكراريس والمعلومات من العنوان التالي:

Lucette Heller, Maternusstr. 27
D-5000 Köln 1

WIDERSCHEIN AFRIKAS
Zu einer algerischen Literaturgeschichte
Helga Walter
Harrassowitz, Wiesbaden, 1990

انعكاس إفريقيا
كتابٌ في تاريخ الأدب الجزائري
هيلغه فالتر
دار النشر «هاراسوفيتس»،
فيسبادن، 1990،
187 صفحة

صدر كتابٌ في تاريخ الأدب الجزائري المعاصر لهيلغه فالتر التي هي مستشرقة ونائبةٌ لرئيس الجمعية الألمانية الجزائرية. وفي هذا الكتاب، عرضت المؤلّفة لثلاثة وأربعين أديبا وأديبة، وناقشت أعمالهم النثرية بإسهاب، كما تطرّقت إلى بعض ما نظموه من شعر، وما ألّفوه من روايات مسرحية. ومن هؤلاء الأدباء والأديبات جماعة واسعة الشهرة، ومنهم من حصل على عدّة جوائز دولية. وما هذا إلاّ دليل على أنّ الأدب الجزائري المعاصر أدبٌ غنيٌّ خصب، متعدّد المواضيع، واسع المادّة، ممتعُها. ولم تعرض هيلغه فالتر – للأسف – في كتابها هذا لأدب الفرنسيين الذين عاشوا في الجزائر، أمثال كامو، ورُوي، وروبليس. فهؤلاء الأدباء ينتمون، بدون شكّ، إلى أرض الجزائر الخصب أدبها، كما ينتمي إليها الأدباء الجزائريّون الكاتبون بالفرنسية. وهل تنوّع الأدب الجزائري وغناه إلاّ من آثار تاريخ هذا البلد والحضارات التي ازدهرت فيه. وليس في الجزائر إلاّ أدب واحد:





الأدب الجزائري ! مع أنّ كاتب ياسين قال مرّة في عام 1988، مشيرا إلى الصعوبات التي واجهتها حركة التعريب: «الجزائر ثلاثيّة اللغة» – يعني: العربية، والفرنسية، والبربرية – ونحن إذ نقول إنّ الأدب الجزائري واحد، فدليلنا المواضيع التي يعالجها هذا الأدب. وانظر إلى ما يكتب فيه الأدباء الجزائريون بالفرنسية، يكتبون فيما يكتب زملاؤهم بالعربية: يكتبون جميعا في المواضيع الخاصة بالأوضاع الداخلية في الجزائر. فاختلاف اللغة لم يؤدّ إلى إختلاف الأنماط الأدبية في المغرب العربي، وهذا ما يراه جمهور النقّاد، وما تراه السيّدة هيلغه فالتر أيضا.

عرضت في بدايه كتابها إلى علَم من أعلام الأدب في المغرب العربي: كاتب ياسين الذي تقول عنه المؤلّفة إنّه «متنقّل بين عالمين». وقد أثّرت فيه أحداث الثامن من مايو 1945 ونتائجها تأثيرا عميقا، كما أثّرت في غيره، ففي ذلك اليوم، قمعت قوّات الاحتلال الفرنسية مظاهرة شعبية في مدينة سطيف، كان فيها كاتب ياسين، فأخذوه وسجنوه. واستمدّ كاتب ياسين من هذه الأحداث جلّ مادة كتابه الرئيسي، «نجمة»، الذي يدور موضوعه حول نهضة الشعب الجزائري. وقد نجح هذا الكتاب نجاحا واسعا، ونبّه العالم إلى وجود أدب جزائري، أو، على الأقلّ، إلى أنّ أدبا جزائريا كان في صدد الظهور والنشأة. وكان محتوى هذا الأدب الجزائري الناشئ شديد الاتّصال بمكافحة الاستعمار في تلك الفترة. نلمس هذا في «نجمة»، كما نلمسه في الروايات المسرحية التي كتبها كاتب ياسين ابتداء من منتصف الخمسينات. واستخدم هذا الأديب اللغة الفرنسية في المؤلّفات التي ألّفها حتى أعوام السبعينات، مع أنّه رفض – ككثير من أدباء شمال إفريقيا – أن يكون معدودا في الدائرة الثقافية الفرنسية. ومعروفٌ أنّ هذه الدائرة تشمل، على حسب ما اصطُلح عليه، الشعوب – غير الشعب الفرنسي – التي تتكلّم الفرنسية. وكان كاتب ياسين يرفض هذه الدائرة الثقافية رفضا شديدا، ويعدّها «وجها من وجوه الاستعمار الجديد مساهما في طمس الهويّة الجزائرية». يقول كاتب ياسين: «أكتب بالفرنسية لأُعلم الفرنسيين بأنّي لست فرنسيا».

ونذكر من أعمال كاتب ياسين المناهضة للبنى الاستعمارية مسرحيةً بعنوان «الرجل ذو النعل المطاطي»، شجب فيها حرب فيتنام. وقد كتبها بعد أن زار الصين وفيتنام. كتبها بالعربية، فكانت تحوّلا في حياته الأدبية، وعودةً إلى لغته الأم. وقد أصدرت جاكلين أرنو، وهي عالمة في الآداب، مؤلّفات كاتب ياسين في كتاب عنوانه: «عمل مجزّأ»، يمكّن من الاطّلاع الواسع على جذور هذا الأديب، وعلى تاريخ بلده (1).

ثم انتقلت هيلغه فالتر في الفصول التالية من كتابها، «انعكاس إفريقيا»، إلى وصف مجتمع الجزائر وأهلها من حيث أنّ هذا البلد قد استعاد هويّته وأثبتها بعد أن حاول المستعمر طمسها. وعرضت المؤلّفة في هذا المجال إلى عدد

(1) Oeuvre en fragments

من الأدباء أمثال مولود فرعون، صاحب رواية «الأرض والدم»، وهي رواية وطنية، تُرجمت في عام 1956 إلى الألمانية في عنوان جديد: «عودة عامر وقاسي». في هذه الرواية، يعرض مولود فرعون، من جملة ما يعرض له، لوضع العمّال الجزائريين في فرنسا، ولصعوبة اندماجهم في المجتمع الجزائري من جديد عند عودتهم إلى الوطن. ومع أنّ الأديب قد اتّخذ في هذه الرواية من النظام الاستعماري موقف الرفض والتقريع، إلاّ أنّه تعرّض لنقدٍ شديد من الأوساط القومية الجزائرية التي أخذت عليه أنّه يصف تأخّر شعبه، وفقره، ويعرض الجوانب السلبية من «المجتمع المغلق» في لغة المستعمر، فهو هكذا يساعد العدوّ. وكان الصواب، على رأي الذين نقدوا مولود فرعون، في اتّخاذ موقف منحاز، أحادي الجانب؛ فالوضع السياسي – في رأيهم – لا يتّسع للمواقف الفلسفية الإنسانية العامة، ولا لآراء أصحاب الثقافات المزدوجة أو المتعدّدة. وقد حصل شيء مشابه للأدباء محمد ديب، ومالك وراي، ومولود معمري، وأدباء غيرهم من المهتمين بإثنوغرافيا القبائل. وحصلت تقلّبات مؤلمة في حياة الشاعر هونري كريا الذي بعث بروايته: «مزار يوغورطة» روح مقاومة الاستعمار والتصدّي له. كما حصلت تقلّبات في حياة جان عمروش (2) الذي ألّف روايات ونظم أشعارا ذات خلفية صوفية، وذات تعبير عن الالتزام، وعن التوق إلى هوية خالصة، غير مكسورة.

ونلمس لدى أصحاب القلم الجزائريين في أعوام الثمانينات عودة إلى مواضيع ما قبل الاحتلال الفرنسي. نذكر هنا على وجه الخصوص ما كتبه رابح بلعمري، وعلي بومهدي، ورشيد ميموني، ومرزاق بقتاش من أحاديث متّصلة بسِيَرهم الذاتية. ويحمل معظم هذه الأحاديث ذكريات أصحابها من عهد الشباب، ووصفًا لحياة البؤس في عهد الحكم الاستعماري. وتتميّز هذه الأحاديث بمستوى أدبي لا بأس به. وواضح أنّ هؤلاء الأدباء قد اتّخذوا رواية مولود فرعون، «نجل الفقير»، نموذجا لأعمالهم. وهنا، يُعرَض الحاضر عرضا إيجابيا، بينما يوجَّه النقد للجهاز البيروقراطي الضخم الذي يقتل الحريّات بالطريقة التي يسلكها في إدارتها وتنظيمها. لقد وُرث من أبطال الثورة أملهم في مستقبل أفضل، فبقي هذا الأمل وحده، لا يدعمه العمل – للأسف – في حالات كثيرة.

وعقدت هيلغه فالتر في كتابها فصلا للمرأة الجزائرية، عنوانه «بنات الكاهنة». في هذا الفصل الذي تحمل صفحات كثيرة منه صفات التحليل النفسي، تعرض المؤلّفة لوضع المرأة الجزائرية في مراحل المجتمع الجزائري التاريخية والسياسية منذ الاحتلال الفرنسي. من ذلك ما جاء به رشيد بوجدرة في مجموعته الشعرية «لكي لا نحلم أبدا» – تُرجمت إلى الألمانية في عنوان جديد: «العروس» – وما جاء به في «التطليق»، و«المرث». ففي هذه المؤلّفات يرفض رشيد بوجدرة تقاليد كثيرة رفضا قاطعا. وعلى غراره، ينقد عبد الحميد بن هدوقة وضع المرأة في المجتمع الجزائري، ويطالب لها بحقوق أوسع. وقد صدرت له رواية بعنوان «ريح الجنوب» في عام 1971، عالج فيها لأوّل مرّة موضوع «المرأة بين عالمَين» في المجتمع الإسلامي معالجةً أدبيّة. وكتب عدّة أدباء في موضوع المرأة الجزائرية، منهم آسية جبّار، ويمينة مشاكرة، والشاعرة نادية قندوز. ويرى هؤلاء جميعا أنّ المرأة الجزائرية ضحيّة، أو أنّها صورة أسطورية، كما كانت الكاهنةُ. فالمرأة الجزائرية التي حملت مع الرجل أعباء حرب التحرير، فلم يُستغن عن كفاحها، حُرمت بعد الاستقلال ثمار أعمالها، وورجعت إلى وضع شبيه جدًا بوضعها الاجتماعي القديم.

هذا، وما زال الأدب الجزائري يستقي من حرب التحرير، وما زال جدال المثقّفين فيها دائرا، لا ينضب. وجلُّ الروايات في هذا الموضوع يعالج الأزمات التي حطّمت العلاقات الإنسانية، على اختلاف المبادئ البرّاقة التي تسبّبت في تلك الأزمات. ويرى الطاهر وطّار أنّ الخلافات الأيديولوجية في أثناء حرب التحرير كانت من باب سوء الفهم الناتج عن الأوضاع القاسية. أمّا في عام 1972، بعد أن شُرع في الإصلاح الزراعي، فالخلافات الأيديولوجية عائدة إلى أسباب اجتماعية. وعلى هذه الفكرة، تستند رواية الطاهر وطّار التي عنوانها: «الحبّ والموت في زمن الخلاف».

وتشير هيلغه فالتر، من جهة أخرى، إلى الكتاب الذي يُعدّه عزّ الدين بن عمر (2) في الجوانب الاجتماعية من

---

(2) يعتذر المترجم عمّا قد ينتج من خطأ في نقل بعض العناوين وأسماء الأعلام إلى العربية، فهذه العناوين والأسماء وصلتنا مكتوبة بالحروف اللاتينية، أو في صيغها الفرنسية

تاريخ حرب التحرير. وقد صدر من هذا الكتاب ثلاثة أجزاء حتّى الآن، عرض فيها المؤلّف - وهو من مواليد عام 1945 - للمشاكل الضخمة التي كانت كامنة في البنية الاجتماعية حتّى اندلاع حرب التحرير، كما عرض فيها لاستيقاظ الوعي الثوري، وللبنى التي كانت عندما بدأت حرب التحرير. وقد رفضت دور النشر الفرنسية طباعة الجزء الرابع من هذا الكتاب، ربّما استحياءً من جرائم الفرنسيّين في الجزائر، كما قال رشيد بوجدرة في الندوة الألمانية الجزائرية التي انعقدت بهامبورغ عامَ 1988.

وفيما يتعلّق بموضوع «خيانة الثورة»، فإنّ موراد بوربون يهاجم بشدّة البيروقراطية الجزائرية في روايته التي عنوانها: «المؤذّن»، وينتقد تمسّك هذه البيروقراطية بالحكم بعد أن انتهت حرب التحرير. ويقول المؤذّن إنّ «ناسا كثيرا ذهبوا سدى، وماتوا على غير جدوى». ويرى مراد بوربون في النساء والشباب العنصر الذي يدفع المجتمع إلى الأمام. وفي رواية: «رقصة الملك»، يعبّر الأديب محمّد ديب هو الآخر عن استيائه «للثورة المجهَضة» وقد جعل طابع الخمول والتشاؤم مسيطرا على أبطال هذه الرواية الذين سلكوا سبيل الحرّية دون أن يبلغوا هدفهم أبدا.

ويشكّ نبيل فارس، هو الآخر، في جدوى الثورة ونجاحها، كما يظهر ذلك من روايته التي عنوانها: «لا حظَّ ليحيى» (2). ويظهر يأس هذا الأديب من أوضاع البلاد جليّا في روايته الأخيرة، «وفاة صلاح باي»، التي صدرت في عام 1980. وعلى عكس نبيل فارس، نجد عبد الحميد بن هدوقة في روايته التي صدرت عامَ 1975 بعنوان: «نهاية الأمس» غيرَ فاقدٍ الأملَ في مستقبل أفضل. أمّا وطّار في روايته: «الشهداء يعودون هذا الأسبوع»، وميموني في روايته: «النهر المحوّل»، فيعمدان إلى أسلوب السخرية اللاذعة لنقد البنى المتجمّدة في الجزائر العصرية.

وجملة القول في الأدباء الذين ذكرناهم حتّى الآن هي أنّهم يرون في استقلال الجزائر تحرّرا. لكنّ بعضهم يعتقد أنّ الثورة الحقيقية لم تنته بعدُ، فيجب مواصلة ما ابتُدئ به. ويتمنّى بعضٌ آخر لو تتّصل الجزائر من جديد بالجذور التي كانت لها قبل الإسلام، ولا سيّما بجذورها البربرية.

ونجد، من جهة أخرى، أنّ المادة التي يأخذ منها الأدباء الكاتبون بالعربية تدور في معظمها حول الإصلاح الزراعي. وقد عالج ابن هدوقة، ومولود عاشور، ووطّار هذا الموضوع من جوانب عديدة. كما أنّ أبا العيد دودو عالجه بطريقة تهكّمية في روايته: «الخراشيف». لكنّ هذا الموضوع لم يعد الآن ذا أهمّية تُذكر.

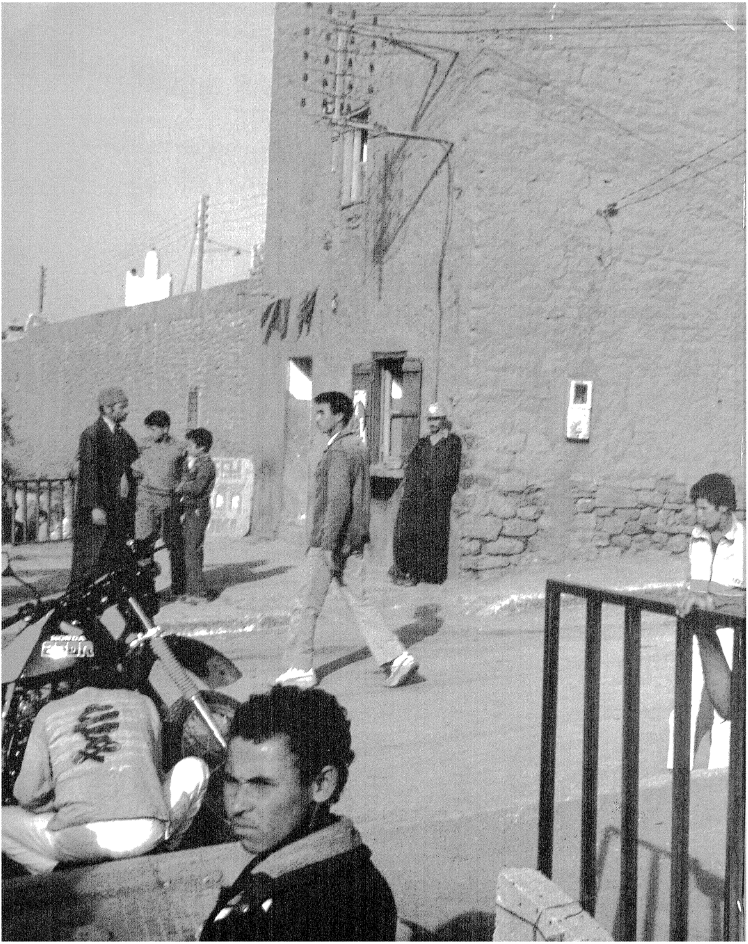
هذا، ويعالج أدباءُ أمثالُ ديب، وبوجدرة، وميموني، وخلّاص، تطوّر الأوضاع في الجزائر العصرية بجرأة وجسارة. ونكتفي في هذا الباب بالإشارة إلى رواية «تومبيزية» التي صدرت لميموني عام 1985، فهي، بدون شك، أشدّ ما وُجّه من نقد للمجتمع الجزائري، حتّى أنّ بعض الأوساط رفضتها، وعدّتها من باب التحريض السياسي. ويرى ميموني في ردّ الفعل العنيف على كتابه «علامة واضحة، تكشف عن حالة المجتمع الحقيقية».

وتطرّقت هيلغه فالتر على نحو شامل في أحد فصول كتابها، «انعكاس إفريقيا»، إلى موضوع الجزائريين في فرنسا، وهو موضوع واسع ومعقّد، قائم منذ جيلين، قد شملته الآن المعالجة الأدبية. فليلى صبّار (2)، مثلا، تُظهر قدرة واسعة على التحليل في وصفها لمشاكل الهجرة، وتصوّر لنا كيف أنّ النساء يعانين من هذه المشاكل أكثر كثيرا ممّا يعاني منها الرجال.

وخصّصت هيلغه فالتر آخر فصل من كتابها لأدب الثمانينات الذي دار جلّ مواضيعه حول تاريخ الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي. واختارت المؤلّفة لهذا الفصل عنوان: «ألف عام وعام من الحنين - التقاليد العربية والمجتمع العصري»، وهو عنوان واضح الدلالة.

وأخيرا، نريد أن نلفت إلى أنّ رشيد بوجدرة قد نقد منذ عام 1981 في روايته «التفكّك» ما تعوّدته الحكومة من تمجيد مفرط لأبطال الثورة وشهدائها، ومن حياكة للأساطير حول أشخاصهم. ورأى بوجدرة أن يجرَّد التاريخُ من مثل هذه الأساطير. ويشاركه في رأيه هذا أدباء جزائريون شباب، من أمثال حبيب تنقور، صاحب رواية «عجوز الجبل» التي صدرت عام 1983، فهو، كزملائه، لا يحفل «بصيانة التماثيل».

(HvG)



INTER NATIONES

FIKRUN WA FANN

55

